فصول فى

الأدب المقارن والترجمة

د. إبراهيم عوض

١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م

القاهرة

المنار للطباعة والكمبيوتر

بسم الله الرحمن الرحيم

فى التعريف بفصول الكتاب

يضمّ الكتاب الذى بين يدى القارئ فصولا تسعة: فأما أولها فيعالج تعريف الأدب المقارن مُورِدًا عددًا من تعريفات الدارسين له ومنتهيًا بتعريفه على النحو الذى يراه كاتب هذه السطور، كما يتناول الميادين المختلفة التى يتحرك فيها هذا التخصص والموضوعات المتنوعة التى يهتم بها . وأما الفصل الثانى فيحتوى على عدد كبير من الكتابات المقارنة المأخوذة من التراث العربى بما يدل على أن العرب القدماء لم يكونوا بمنأى عن هذا اللون من المعرفة، وإن لم يعرفوا له مصطلحا خاصا به أو يعالجوه معالجة منهجية مفصَّلة رغم القيمة الكبيرة لما خلفوه وراءهم من نصوص فى هذا المجال كما سوف يتبين فى حينه. ثم يتلو ذلك فصل آخر وقفتُ فيه عند بعض المحطات الهامة على طريق الدراسات العربية المقارنة فى العصر الحديث إلى أن استوت تلك الدراسات على سُوقها بظهور المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال، الذى يُجْمِع على مكانته المتميزة فى هذا المجال كل من قرأت إليهم فى هذا المجال. وأما الفصل الرابع فدراسة لبحث د . على البطل الذى يتناول موضوع "شبح قايين بين إديث سِيتْوِل وبدر شاكر السياب" . ثم نأتى إلى الفصول الباقية، وهى فى المقارنة بين طائفة من النصوص فى أصلها الإنجليزى أو الفرنسى أو العربى وبين

تحميل كتب http://abbassa.wordpress.com

الوضع الذى أصبحت عليه بعد انتقالها إلى لغة أخرى: ويتضمن الفصل الأول دراسة مفصلة لترجمة الطهطاوى لكتاب ملطبرون فى الجغرافيا العامة من الفرنسية إلى العربية، هذا الكتاب الذى لا يخلو من نفحة الروح الأدبية رغم أنه كتاب فى الجغرافيا . يليه فصل خصصناه للمقارنة بين الأصل الفرنسى لرواية "ماجدولين" المشهورة وتعريب المنفلوطى لها . أما الفصل الذى يتلوه ففى المقارنة بين قصيدة "البحيرة" للشاعر الفرنسى المشهور ألفونس لامرتين وأربع ترجمات مختلفة لها قام بها أحمد حسن الزيات ود . محمد مندور ود . محمد غنيمى هلال وسعيد الجندوبى. ويبقى الفصل الأخير، وقد وقفته على المقارنة بين ترجمة إنجليزية لبعض قصائد الشاعر اليونانى أوديسيوس إيليتيس، أحد الحائزين على جائزة نوبل فى الآداب، والترجمة العربية التى قام بها محمد عفيفى مطر معتمدا على تلك الترجمة الإنجليزية ذاتها .

وقبل أن أنتهى من هذه الكلمة أود أن أشير إلى السبب الذى حدا بى إلى الجمع فى هذا الكتاب بين فصول فى الأدب المقارن وأخرى فى دراسات تتعلق بالترجمة، فقد يستغرب بعض القراء مثل هذا الجمع ظنا منهم أن ميدانَىْ هذين الموضوعين متباعدان لا تربطهما صلة. وهو استغراب فى غير محله، إذ الترجمات هى الواسطة فى معظم الأحيان لمعرفة الآداب الأخرى، فليس كل

الناس، حتى الدارسين المتخصصين الذين يقومون بالمقارنة بين الآداب المختلفة، يعرفون كل اللغات، وبخاصة تلك التى ليس لها انتشار واسع أو لا تتمتع بجاذبية سياسية أوتاريخية أو علمية مثلا تدفع إلى تعلمها ودراستها، ولا يستطيع إلا فئة قليلة جدا من القراء أن يقرأوا الأعمال الأدبية فى لغاتها الأصلية. وفوق ذلك فإن كثيرا من الكتب المترجمة لا تتم ترجمتها من لغاتها الأصلية مباشرة، بل عن طريق لغة وسيطة أو أكثر . كما أن كل مترجم، أراد ذلك أو لم يرد، إنما يضفى شخصيته وفهمه وذوقه على ما يترجمه مهما حاول أن يكون دقيقا محايدا . ومن ثم فنحن حين نقرأ رواية أو رحلة مثلا فإننا لا نقرأ العمل الأصلى أبدا، بل نقرؤه من خلال عيون وسيطة، وهو ما يؤثر بدوره فى استجابتنا لها العمل. ولسوف نرى أشياء من هذا كله عند استعراضنا للأعمال المترجمة التى تناولناها فى هذا الكتاب.

ليس ذلك فقط، بل لقد أصبح أساتذة الأدب المقارن يهتمون بعملية الترجمة اهتماما شديدا بهذا المعنى الذى شرحناه هنا، وأضحى هناك ميدان من ميادين الدراسة اسمه: "نظرية الترجمة" . بل إن الأمر فى هذا السبيل قد بلغ الحد الذى أمسى فيه لمصطلح "دراسات الترجمة: Translation Studies" (أو كما سماها د . حسام الخطيب فى الفصل الأول من كتابه:

الأدب المقارن: تعريفه وميادينه

الأدب المقارن فرع من فروع المعرفة يتناول المقارنة بين أدبين أو أكثر ينتمى كل منهما إلى أمة أو قومية غير الأمة أو القومية التى ينتمى إليها الأدب الآخر، وفى العادة إلى لغة غير اللغة التى ينتمى إليها أيضا . وهذه المقارنة قد تكون بين عنصر واحد أو أكثر من عناصر أدبٍ قوميٍ ما ونظيره فى غيره من الآداب القومية الأخرى، وذلك بغية الوقوف على مناطق التشابه ومناطق الاختلاف بين الآداب ومعرفة العوامل المسؤولة عن ذلك. كذلك قد يكون هدف هذه المقارنة كشف الصلات التى بينها وإبراز تأثير أحدها فى غيره من الآداب، وقد يكون هدفها الموازنة الفنية أو المضمونية بينهما، وقد يكون هدفها معرفة الصورة التى ارتسمت فى ذهن أمة من الأمم عن أمة أخرى من خلال أدبها، وقد يكون هدفها هو تتبع نزعة أو تيار ما عبر عدة آداب. . . إلخ.

وهذا التعريف قد تمت صياغته وبلورته من خلال التعاريف والمفاهيم المتعددة لهذا الفرع من فروع العلم، تلك المفاهيم والتعريفات التى تتباين حسب تباين المدرسة أو الشخصية التى تقود هذا التيار أو ذاك من تيارات البحث المختلفة، وهو يختلف قليلا أو كثيرا عن التعاريف الموجودة فى كتب الأدب المقارن. وقد سرنى أن أجد التعريف الذى أورده كل من

"TheFreeDictionary" وموسوعة الـ"Wikipedia" الحرة على المشباك متفقا مع تعريفى هذا، إذ يقول المعجم ببساطة إن الأدب المقارن هو " Study of literary works from different cultures (often in translation) "، كما تقول الموسوعة بنفس البساطة إنه " Critical scholarship dealing with the literatures of several different languages". ومع ذلك نرى معجم الـ"infoplease" المشباكى مثلا ما زال يعرف الأدب المقارن وفى ذهنه المفهوم الفرنسى له، إذ يقول إنه " The study of the literatures of two or more groups differing in cultural background and, usually, in language, concentrating on their relationships to and influences upon each other". فالأدب المقارن، حسب هذا التعريف، يركز على الصلات بين الآداب وعملية التأثر والتأثير اللذين تتبادلهما .

وميادين الأدب المقارن متعددة: فقد يكون ميدانه المقارنة بين جنس أدبى كالقصة أو المسرحية أو المقال أو المقامة أو القصيدة أو الملحمة أو الأنقوشة (أى "الإبيجرامة") فى أدبين مختلفين أو أكثر، وقد يكون ميدانه المقارنة بين الأشكال الفنية داخل جنس أدبى من هذه الأجناس فى أدب ما ونظيراتها فى أدب آخر، كنظام العروض والقافية أو الموشحات مثلا، وقد

يكون ميدانه الصور الخيالية كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، وقد يكون ميدانه النماذج البشرية والشخصيات التاريخية فى الأعمال الأدبية، وقد يكون ميدانه التأثير الذى يُحْدثه كتاب أو كاتب ما فى نظيره على الناحية الأخرى أو مجرد الموازنة بينهما لما يُلْحَظ من تشابههما مثلا، وقد يكون ميدانه المقارنة بين المذاهب الأدبية كالكلاسية والرومانسية والواقعية والرمزية والبرناسية هنا وهناك، وقد يكون ميدانه انعكاس صورة أمة ما فى أدب أمة أو أمم أخرى. . . وهكذا (انظر فى ذلك فهرس كل من كتاب فان تيجم: "الأدب المقارن"/ ترجمة سامى الدروبى/ دار الفكر العربى/ القاهرة، وكتاب م. ف. جويار: "الأدب المقارن"/ ترجمة د. محمود غلاب ومراجعة د. عبد الحليم محمود/ لجنة البيان العربى/ القاهرة/ ١٩٥٦/ سلسلة الألف كتاب_ العدد ٤٤، وكتاب د. محمد غنيمى هلال: "الأدب المقارن"/ دار نهضة مصر/ القاهرة/ ١٩٧٧م، وكتاب كلود بيشوا وأندريه ميشيل روسو: "الأدب المقارن"/ ترجمة د. رجاء عبد المنعم جبر/ مكتبة دار العروبة/ الكويت/ ١٩٨٠م، وكتاب د. الطاهر أحمد مكى: "الأدب المقارن– أصوله وتطوره ومناهجه"/ دار المعارف/ ١٤٠٥هـ– ١٩٨٥م، وكتاب د. بديع جمعة: "دراسات فى الأدب المقارن"/ ط٣).

ويحتاج مصطلح "الأدب المقارَن" (وهو فى الواقع ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسى المعروف: "La Littérature Comparée") بعضا من التحليل والتوضيح، وكذلك التسويغ أيضا. فالواقع، كما هو بيّنٌ ظاهر، أننا هنا لسنا بصدد "أدب" بل فرع من فروع "العلم" يدرس الأدب، فكيف إذن حدث هذا؟ إنه الاختصار، أو إذا كان يحلو لك فقل إنه الخطأ الشائع الذى يقال فى مثل هذه الحالة إنه خير من الصواب. والصواب هو أن هذا العلم يقوم بمقارنة الآداب القومية المختلفة والموازنة بينها، ومعرفة ما فيها من عناصر مشتركة أو مختلفة والأسباب المسؤولة عن ذلك، والتعرف على الصلات التى تربطها بعضها ببعض فى حالة وجود مثل تلك الصلات، والمعابر التى انتقل من خلالها عنصر أو أكثر من هذا الأدب أو ذاك إلى غيره من الآداب القومية الأخرى. . . إذن فنحن لسنا بصدد "أدب" بل بصدد "علم"، اللهم إلا إذا فهمنا كلمة "أدب: "Littérature, Literature" بمعناها الواسع، أى "الكتابة"، أو قلنا إن ثمة كلمة محذوفة على سبيل الاختصار، والتقدير: "دراسة الأدب المقارَن"، أو "تاريخ الأدب المقارَن"، أو كما فى الألمانية: "علم الأدب المقارَن: verglaichende literaturwissenschaft".

وهناك تسميات أخرى لم يُكْتَب لها التوفيق والانتشار مثل: "التاريخ المقارِن للآداب" أو "تاريخ الآداب المقارَنة" أو "التاريخ الأدبى المقارِن"، أو "تاريخ الآداب المقارِن"، أو "الآداب الحديثة المقارَنة" أو "الأدب العالمى"، أو "الأدب بالمقارنة"، أو "الأدب بطريق المقارنة"، وذلك رغم ما تتمتع به بعض التسميات من اختصار ودقة كمصطلح "مقارنة الأدب" (وهى التسمية التى يستعملها الأندونيسيون)، أو "المقارنة الأدبية" الذى عنون به د. أحمد كمال زكى كتابا له فى هذا الموضوع، و"المقارنة بين الآداب" الذى اتخذه العقاد عنوانا لأحد مقالاته فى مجلة "الكتاب" المصرية فى ١٩٤٨م، والذى أقترح أن يُخْتَصَر إلى "مقارنة الآداب" طلبا لمزيد من الخفة على الذهن واللسان كما تقتضى طبيعة المصطلح، ومن ثم يكون أسهل تداولا لمن يريد استعماله. وهناك أيضا "خطاب المقارنة"، الذى اقترحه د. عز الدين المناصرة فى مقاله: "الرائد التاريخى للأدب المقارن فى الوطن العربى" المنشور فى كتاب "الفلسطينيون والأدب المقارن: روحى الخالدى- إدوارد سعيد- عز الدين المناصرة- حسام الخطيب"/ فريال غزولى وآخرون/ الهيئة العامة لقصور

كذلك مصطلح "النقد المقارن" للكاتب نفسه (انظر مقال خديج
المنشور فى الكتاب السابق/ ١١١- ١٣٧. ويجد القارئ الكلا
الكاتب باستبدال المصطلح فى ص١١٧، ١٢٠، ١٣٠). وقد اخ
أحمد كمال زكى مصطح "الأدب المقارن" إلى كلمة واحدة فقط هـ
مستعملا النعت وحده دون المنعوت. ومن يدرى؟ فقد تشيع
التسمية وتحلّ الكلمة الواحدة محل الكلمتين، على عادة الذهن والل
اللذين يميلان فى أمور الواقع العملى إلى الاختصار عند كثرة التك
عن طريق الاستعاضة عن النعت والمنعوت معًا بالنعت قائمًا
المصطلح الإنجليزى فلا يستخدم اسم المفعول: "compared
compare: يقارن" كما هو الحال فى المصطلح الفرنسى
النسب: "comparative"، وهو ما يمكن ترجمته بـ"الأدب
"الأدب التقارُنىّ" أو "أدب المقارنة" (انظر فى مشكلة المصط
غنيمى هلال/ الأدب المقارن/ دار نهضة مصر/ ١٩٧٧م/ ٥
الطاهر أحمد مكى/ الأدب المقارن- أصوله وتطوراته ومناهجه

النظرية والتطبيق/ ط ٢/ دار الثقافة العربية/ ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م/ ٣- ٤، ود. على شلش/ الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية/ دار الفيصل الثقافية/ الرياض/ ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م/ ١١٣)، ود. إبراهيم عبد الرحمن محمد/ الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق/ الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان/ ٢٠٠٠م/ ٥- ٦).

نخلص من هذا إلى القول بأن مصطلح "الأدب المقارن"، الذى استعمله خليل هنداوى وفخرى أبو السعود على التوالى فى مقالاتهما بمجلة "الرسالة" فى عام واحد (هو عام ١٩٣٦م) بفارق ثلاثة أشهر تقريبا، كان هو المصطلح الذى قُدّر له الشيوع بل الانتشار الكاسح على مدار هذه العقود السبعة، حتى الآن على الأقل. وقبل أن أغادر هذه النقطة أود أن أوجّه الالتفات إلى أن د. على شلش يرى أن صاحب هذا المصطلح فى الحالتين هو أحمد حسن الزيات لا هنداوى ولا أبو السعود، وإن لم يقدم دليلا قاطعا على ذلك، بل استنتجه مجرد استنتاج، قائلا إن الزيات قد أضاف إلى العنوان الأصلى لكل من الكاتبين مصطلح "الأدب المقارن" (انظر كتابه: "الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية"/١١٤- ١١٥)، أما د. حسام الخطيب فقد عزا إلى هنداوى استخدام المصطلح لأول مرة، على حين جرد أبو السعود من قصد استخدامه

بعد هذا بقليل فى مقالاته التى كتبها فى المقارنة بين الأدب العربى ونظيره الإنجليزى، ناسبا إلى الزيات أنه هو واضع ذلك المصطلح فى عناوين المقالات المذكورة (انظر كتابه: "آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا/ ١٥٣- ١٥٨).

هذا، وتشترط المدرسة الفرنسية، كما ألمحنا، أن تكون هناك صلات تاريخية بين العملين أو الظاهرتين أو الأدبين المراد مقارنتهما، بيد أن هذا شرط تحكمىٌّ، أو قل: إنه شرط غير مُلْزِم ولا لازم، والمهم أن تكون المقارنة بين أدبَىْ أمتين مختلفتين، سواء كُتِب هذان الأدبان بلغتين مختلفتين كما هو الغالب أو كانا يصطنعان ذات اللغة كما هو الحال مثلا بين الأدب الإنجليزى والأدب الهندى المكتوب بلغة جون بول، أو بين الأدب الفرنسى والأدب الجزائرى المصبوب فى قالب لسان الفرنسيس... إلخ. إن المراد هو تمتين العلاقات الأدبية بين الأمم والشعوب المختلفة واكتشاف أوجه التشابه والاختلاف لديها فى الذوق والإبداع وتتبع المسارات التى انتقلت عن طريقها التأثيرات الأدبية من أمة إلى أخرى فى حالة وجودها وإمكان تتبعها. وإذا كانت المدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن تركز بوجه عام على الصلات التى ثبت وجودها فعلا بين الأمم والشعوب، فهل هناك ما يمنع أن نمد هذا الاهتمام إلى المستقبل فنستشرف وجود مثل هذه الصلات أو نعمل على خلقها خلقا؟ بل هل هناك ما يقطع

بعدم وجود علاقة بين عملين أو ظاهرتين أو تيارين أدبيين لم يتضح لنا أنه كانت بينهما يوما هذه العلاقة؟ لا أظن.

ذلك أن من الممكن جدا أن يكون موليير على سبيل المثال قد سمع بـ"بخلاء" الجاحظ بطريقة أو بأخرى حين ألّف مسرحيته الشهيرة: "البخيل"، وأن يكون لامرتين على علم بطريقة أو بأخرى بقصيدة المتنبى أو البحترى عن البحيرة، كأن يكون قد سمعها أو سمع أبياتا منها مترجَمةً إلى الفرنسية ولو شفويا، أو على الأقل سمع بموضوعها أو أسلوبها الفنى مجرد سماع من أحد المستشرقين أو العرب، وأن هذا أحد البواعث التى دفعته إلى نظم قصيدته فيها، وبخاصة أنه كان مفتونا بالشرق العربى وزار سوريا وفلسطين ولبنان وسجل هذه الرحلة فى كتاب من أربعة أجزاء هو "Voyage en Orient"، وتمنى لو بقى فى بلاد الأَرْز طول حياته، بل لقد قيل إنه ذو أصول عربية. وقد يكون تأثَّر فى نظمه تلك القصيدة بشاعر آخر فرنسى أو غير فرنسى كان قد تأثر بدوره بإحدى القصيدتين العربيتين أو بهما معا. وربما كان تأثير المتنبى أو البحترى سلبيا، بمعنى أن الشاعر الفرنسى لم يستحسن الطريقة التى تناول بها الشاعر العربى موضوعه أو بعض صوره الخيالية أو السياق الذى نظم فيه عمله أو الجو النفسى الذى سيطر عليه أو الغرض الذى

نظم قصيدته من أجله... إلخ. ترى هل كان هناك قبل آسين بلاثيوس، بل إلى ما بعد وفاة ذلك المستشرق الإسبانى ببضعة أعوام، من كان يعرف أن "قصة المعراج" قد تُرجِمَتْ إلى عدة لغات أوربية منها اللاتينية قبل أن يكتب دانتى "كوميدياه الإلهية"؟ لقد تعرض بلاثيوس لهجوم شديد ومعارضة عنيفة عندما طلع على الناس بأن دانتى قد تأثر بتلك القصة، إلى أن اكتشف أحد المستشرقين بعد رحيله بسنوات خمس لا غير أن تلك القصة قد تُرجِمَت فعلا قبل وضع دانتى عمله المذكور، مما يؤكد أنه قد قرأها قبل إبداعه لذلك العمل (انظر د. الطاهر أحمد مكى/ الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه/ ٢١٨- ٢١٩).

ولنفترض أننا كنا موقنين تمام الإيقان أنه لم تكن هناك قط مثل تلك العلاقة ولو على سبيل الاحتمال، أفلا تستحق المقارنة بين الذوقين والأسلوبين وتقويم العناصر الفنية فى الأثرين الأدبيين أن نقوم بمثل تلك المقارنة، على الأقل تنشيطًا لعملية الأخذ والرد بين الأدبين وتلقيحًا لكل منهما بعناصر القوة والجمال فى الآخر وإغناءً لعملية الإبداع والتذوق بهذه الطريقة، ومن ثم قيام صلات أدبية بينهما تُخْلَق خلقا من هذا السبيل، واستكشافًا للعوامل التى تقف خلف نقاط القوة أو الضعف، وهل هى راجعة إلى ظروف المبدع

الشخصية أو هى بالأحرى ترجع إلى خصائص البيئة والأمة التى ينتسب إليها ؟ أم ترى ينبغى أن ننتظر قيام مثل تلك الصلات أولا، حتى إذا قامت وتيقّنا من قيامها ووقوع التأثير والتأثر بين الطرفين فعندئذ، وعندئذ فقط، يمكننا أن نتقدم ونقوم بعملية المقارنة؟ أما أنا فأحبّذ مبادرة الأمور والعمل على خلق مثل تلك الصلات عن طريق المقارنات الاستباقية، ومن ثم لا أجد أية غضاضة فيما صنعه شفيق جبرى مثلا فى مقالاته فى مجلة "الثقافة" المصرية فى ١٩٣٩م من المقارنة النقدية بين "بحيرة" كل من البحترى ولامرتين والأخرى، وبين "بخلاء" الجاحظ و"بخيل" موليير، ولا ما صنعه د. صفاء خلوصى من المقارنة بين البحيرتين العربية والفرنسية، ولا ما صنعه د. عبد الرزاق حميدة فى كتابه: "الأدب المقارن" حين وازن بين "رسالة الغفران" للمعرى و"الكوميديا الإنسانية" لدانتى مقارنة جمالية خالصة، فلا حديث عن تأثر أو تأثير بين العملين. ثم ألا يستحق البحث عن السر فى وجود تشابه بين عملين أدبيين دون أن يكون بينهما أية صلة عناءَ المقارنة بينهما تأكيدًا على أن هناك ضروبا من التشابه بين البشر على اختلاف بيئاتهم وثقافاتهم وأجناسهم؟

لقد كان المرحوم محمد غنيمى هلال وأنور لوقا مثلا من المتشيعين للمنهج الفرنسى فى الأدب المقارن، وما زال هناك من يأخذ بوجهة نظر هذه المدرسة

لا يرى مما عداها شيئًا، ومنهم د. محمد سعيد جمال الدين كما يتبدى ذلك فى كتابه: "الأدب المقارن- دراسة تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى" (ط٢/ دار الاتحاد للطباعة/ القاهرة/ ١٤١٧هـ- ١٩٩٦م/ ٤٢- ٤٣).

وهناك، على العكس من هذا، من يتشيع للمنهج الأمريكى متمثلا فى ما كتبه رينيه ويليك، الذى وسّع دائرة ذلك الحقل كما تعكسها الفصول الخاصة بهذا الموضوع فى كتابه: "مفاهيم نقدية" (ترجمة د. محمد عصفور/ سلسلة عالم المعرفة- العدد ١١٠/ جمادى الآخرة ١٤٠٧هـ- فبراير ١٩٨٧م/ ٣٠٤- ٣٧٥)، فلم يقصرها على مجالات التأثير والتأثر التى تقتضى وجود صلات تاريخية بين طرفى المقارنة. وغالبا ما يكون التشيع الذى من هذا القبيل مجرد تعصب للمدرسة التى سبقتْ معرفة الدارس لها أو دَرَس على يد أحد أعلامها مثلا. والأجدر بنا ألا تكون هجّيرانا التعصب لهذا أو لذاك لمجرد التعصب، بل أن نفكر بأنفسنا لأنفسنا مستعينين بما بلغه السابقون من أمتنا ومن خارج أمتنا، ومجتهدين أن يكون لنا رأينا وموقفنا المتميز لا لمجرد إثبات الذات، بل لعرض ما نحن مقتنعون به ومطمئنون إليه، مشاركةً منا فى النشاط الفكرى العالمى بحيث لا يكون كل ما نعمله هو ترديد ما يقوله الآخرون ونشره.

إن ما يقوله هذا أو ذاك من الباحثين الغربيين ليس قرآنا مقدسا ينبغى أن نخر عليه صُمًّا وعُمْيًا وبُكْمًا . بل إن القرآن الكريم نفسه لا يطالب البشر بأن يخرّوا عليه مؤمنين دون تفكير أو إعمال عقل، فما بالنا بنظريات فى الأدب والنقد هى من نتاج العقل البشرى غير المعصوم؟ وعلى هذا فإنى لا أَقْصِر مجال الأدب المقارن على الأدبين اللذين قد ثبت أن بينهما صلات تاريخية، بل أنادى بتمديده ليشمل دراسة أىّ أدبين بينهما وجهٌ أو أكثرُ من وجوه الشبه أو الاختلاف لمعرفة الأسباب التى تكمن وراء ذلك التشابه أو هذا الاختلاف أو على الأقل أوافق على مثل هذا التمديد . كما أرى أيضا توسيع آفاقه ليشمل مثلا الموازنة الأدبية بين عملين من أعمالهما، والاجتهاد فى تذوق كل منهما لتوسيع مجال الاستمتاع الأدبى والنقدى عند الدارس والقارئ جميعا، ومحاولة تقويم كل منهما فنيا ومضمونيا والوصول إلى معرفة أيهما أجمل وأقوى وأشد تأثيرا من الآخر، ولماذا، وذلك من أجل اكتساب نظرة أكثر رحابة وأوسع إنسانية وأعمق حكما وأقوى انفتاحا على ما عند الآخرين من آثار الخير والجمال والجلال.

ولقد كان المنهج الإيطالى مثلا فى ميدان الأدب المقارن فى بداية أمره أواسط القرن التاسع عشر، كما يقول د . عطية عامر، قائما على الموازنات

الأدبية والكشف عن عناصر الاتفاق والاختلاف بين ظواهر الأدب المشتركة، ثم انتهى به التطور إلى أن يكون "وسيلة بسيطة من وسائل تاريخ المصادر" (د . عطية عامر/ دراسات فى الأدب المقارن/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٨٩م/ ٣٤– ٣٥) . أما المدرسة الألمانية فكانت تقصر الأدب المقارن على آداب أوربا الغربية وحدها لبيان الاتفاق والاختلاف فى التقاليد الأدبية لأمم ذلك الشطر من العالم، وإن ضم هذا الاتجاه العام عدة أطياف مختلفة: فمن الدارسين من اهتم بدراسة التأثير والتأثر بين هذه الآداب، ومنهم من اعتنى ببيان النماذج الأدبية المشتركة بينها، ومنهم من قام بدراسة المحتوى الثقافى والعقائدى المتماثل فى هذه الآداب، ومنهم من أخذ على عاتقه الكشف عن تناسق الحركة الموسيقية والصوتية فى صورها الشعرية. . . إلخ (المرجع السابق/ ٣٦– ٣٧) . ثم لدينا المدرسة الأمريكية، التى أخذت أولا بالاتجاه التاريخى كما هو معروف عند عموم المقارنين الفرنسيين، ثم انتهى بها الحال على يد رينيه ويليك إلى توسيع نظرتها لهذا التخصص والمناداة بأن يكون الهدف منه إبراز القيم الجمالية وعلاقاتها داخل أدب واحد أو أكثر، والاستعانة فى ذلك بالنقد الأدبى. أى أن التركيز هنا على الجانب التذوقى (السابق/ ٣٧– ٣٩) .

وبغض البصر عَمَّنْ هو على صواب أو على خطإ بين أصحاب هذه المناهج فالمهم الالتفات إلى أنهم فى الغرب يجتهدون ويختلفون ويغيرون مواقفهم وآراءهم ولا يجدون حرجا أو غضاضة فى هذا، وهذا ما نريده لنا: أن نجتهد ولا نظن أن الصواب دائما حليف القوم، وأن كل ما ينبغى لنا أن نفعله، أو على الأقل: أن كل ما يمكننا عمله، هو متابعتهم دائما على ما يقولون، إذ هم لا يقولون (كما رأينا) شيئًا واحدا وإلى الأبد. أنكون مَلَكيّين إذن أشد من المَلِك نفسه؟ وأعترف هنا أننى كنت من المرددين لما يقوله جمهور المقارنين الفرنسيين، ولا أستطيع أن أتصور أن هناك صوابا آخر، لا لشىء إلا لأننى أنا وزملائى فى الدراسات العليا، حين بدأنا التعرف على الأدب المقارن فى السنة التمهيدية للماجستير فى آداب القاهرة عام ١٩٧٠- ١٩٧١م مع د. شكرى عياد، قد اعتمدنا على كتب فان تيجِمْ وجُويَار ومحمد غنيمى هلال، فبدا لنا أن هذا هو المنهج السليم، وما عداه مناهج متسيبة غير منضبطة. إلا أن هذا كان منذ ما يقرب من أربعين عاما، وقد جرت مياه كثيرة منذ ذلك الحين فى النهر، ولم يعد ماء النهر هو ماءه القديم (انظر أيضا، فى الكلام عن المدرستين الفرنسية والأمريكية وما بينهما من فروق وما جَدّ على كل منهما من تطور، سعيد علوش/ مدارس الأدب المقارن- دراسة منهجية/ المركز الثقافى

العربى/ ١٩٨٧م/ ٥٥ وما بعدها، و٩٣ وما يليها، ود. أحمد درويش/ الأدب المقارن- النظرية والتطبيق/ ط٢/ دار الثقافة العربية/ ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م/ ١٩- ٢٨. أما د. الطاهر أحمد مكى فيفصّل القول فى ذلك تفصيلا فى كتابه الضخم: "الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه/ دار المعارف/ ١٤٠٧ هـ- ١٩٨٧م/ ٦٢ فما بعدها لبضع عشرات من الصفحات. وانظر كذلك د. حسام الخطيب/ آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا/ دار الفكر المعاصر ببيروت، ودار الفكر بدمشق/ ١٤١٣هـ- ١٩١٢م/ ٢٢٢ وما بعدها حيث يعرض تشيع عدد من المقارنين العرب للمدرسة الفرنسية، وعدد آخر للمدرسة الأمريكية، وتشنج البعض فى تشيعهم للمدرسة التى يتبعها وكأنها عِرْضه وشرفه الذى ينبغى أن يراق على جوانبه الدم لو فكر أحد فى مَسّه بهمسة سوء!).

ولسوف نرى أن هناك كتابات مقارنية فى التراث العربى والعصر الحديث لا تهتم بتاتا بالبحث عما إذا كان هناك صلة بين الأدبين أو الأديبين أو العملين الأدبيين محل المقارنة، بل يكفى أن يكون هناك وجه مشابهة أو أرض مشتركة بين الطرفين حتى تقوم دراسة مقارنة بينهما. أى أن جانبا كبيرا من مقارناتنا فى القديم والحديث قد سبق الاتجاه الأمريكى فى الأدب المقارن. وهذا ما

قصدته حين قلت إننا ينبغى أن نستلهم ما بلغة السابقون من أمتنا وألا نجعل كل وكدنا متابعة هذ الفريق أو ذاك من الدارسين الغربيين.

فمثلا ينطلق فخرى أبو السعود، فى مقارناته التى كتبها فى الثلاثينات من القرن المنصرم، من رؤية أفسح وأرحب وأَجْدَى من الرؤية التى تنطلق منها المدرسة الفرنسية بوجه عام، سابقا بصنيعه هذا رينيه ويليك، الأستاذ السابق للأدب المقارن بالجامعات الأمريكية كما لاحظ د. عطية عامر، وإن لم يَعُدّ د. الطاهر مكى تلك المقالات من الأدب المقارن فى شىء رغم إقراره بأنها تتفق مع المنهج الأمريكى على كل حال، إذ قال إنها لا تزيد عن أن تكون مجرد "ألوان من الموازنات بين موضوعات قد تتشابه أو تختلف عَرَضًا فى الأدبين العربى والإنجليزى... ولعلها جاءت صدًى لبعض أفكار المدرسة الأمريكية (التى) تجيز شيئا من هذه الموازنات" (الأدب المقارن– أصوله وتطوره ومناهجه/ ١٨١)، جاعلا بهذا للمدرسة الأمريكية السبق على ما كتبه ناقدنا المصرى، على عكس ما يقول به الدكتور عطية عامر على ما سيأتى بيانه فى فصل لاحق. وبالمثل نرى أن العقاد، بما كتبه عن المَعَرّىّ فى "رجعة أبى العلاء"، قد انطلق من ذات الرؤية، وإن لم يشر إلى أنه بصدد كتابة بحث فى الأدب المقارن على عكس ما هو مثبت فى رؤوس مقالات أبو السعود، إذ تخيل كاتبنا الجبار

أن حكيم المَعَرّة عاد إلى الأرض فى زماننا هذا وكان هو رفيقه فى جولته بالعالم الحديث وبما يضطرب فيه من فكر وفلسفات ومذاهب، فكلما رأى شيئا يظنه رفيقُه الأسوانى جديدا عليه سارع هو فقال إنه قد سلف أن تحدث عنه فى شعره حين قال كذا وكذا. وكأن العقاد يريد أن يقول إن أبا العلاء كان بعيد النظر واسع منادح الفكر والفن والخيال فسبق بذلك عصره، وإن بين الإنسانية الكثير من الموافقات رغم اختلاف أوطانها وعصورها وأوضاعها الثقافية والاجتماعية. كل هذا دون أن يحاول العقاد التدليل على أنه كانت هناك صلات بين فكر المَعَرّىّ وأصحاب هذه الآراء والاتجاهات السياسية والفلسفية من الأوربيين، بل دون أن يفكر مجرد تفكير فى ذلك. وكان طه حسين فى الفصل الخاص بهوميروس من كتابه: "قادة الفكر"، الذى صدر فى منتصف عشرينات القرن الماضى، قد تحدث عن جاهلية اليونان والجاهلية العربية حديث المقارنة رغم أنه لم يُثْبت أن ثمة علاقة تاريخية بين الجاهليتين، بل دون أن يقول إنه إزاء دراسة فى الأدب المقارن، وهذا إن كان واعيا أصلا بوجود مثل ذلك التخصص فى تلك المرحلة المبكرة من حياته الفكرية والنقدية.

وعلى نفس هذا المنوال قارن الدكتور إبراهيم سلامة فى كتابه: "التيارات الأدبية فى الشرق والعرب- دراسة فى الأدب المقارن" (دار الجامعة للطباعة والنشر/ ١٣٦٩هـ- ١٩٥٠م) بين الأدبين العربى والإغريقى فى كل الفنون تقريبا حتّى ما لم يكن بين الأدبين فيه صلة، أوفى أقل تقدير: لم يثبت أنه كانت هناك بينهما تلك الصلة، كما فى فن الملحمة والشعر التعليمى الحِكْمىّ (ص ٦٦- ٩٦).

وعلى نفس المنوال أيضا ضمّن الدكتور جمال الدين الرمادى كتابه: "فصول مقارنة بين أدبَىِ الشرق والغرب" (الدار القومية للطباعة والنشر/ سلسلة "من الشرق والغرب"- العدد ٦٤) عددا من المقالات عن مقارنة هذا الموضوع أو ذاك بين الأدب العربى وبعض الآداب الأوربية، فتحدث مثلا عن فصول السنة الأربعة واحدا واحدا، وكذلك عن الليل والقمر والبحر والحرب والموت والزهور والرومانسية وفن القصة والمسرح فى أدبنا وفى أدب الإنجليز (وغيره من الآداب الأوربية أحيانا)، وإمارة الشعر بين شوقى ودريْدن (من شعراء القرن السابع)، كما قارن بين اللورد بيرون وشاعر الغزل الأموى عمر بن أبى ربيعة سواء فى حياتهما الأسرية والشخصية أو فى منحاهما الغزلى، وبين خليل مطران وألفرد دى موسيه. وهى فصول شائقة وكاشفة ومثيرة للخيال

والعقل رغم إيجازها واكتفائها ببعض الخطوط العامة وعدم وجود صلات معروفة بين الأدبين المذكورين فى الموضوعات التى تناولها المؤلف، بل رغم عدم اهتمامه هو نفسه بتحرى هذه النقطة أصلا. ومن شأن هذه الفصول وأشباهها أن تدفع إلى مزيد من الدرس والتعمق والانطلاق إلى آفاق أرحب ودراسات أكثر تفصيلا وإحاطة. أما بالنسبة للقارئ العام فإنها ذات قيمة عظيمة، لأن مثل هذا القارئ لا يحتاج إلى التعمق والتفصيل. وقد أعدتُ قراءة بعضها وأنا أكتب هذا الفصل لأجدد عهدى بها ولأكتسب الحساسية المطلوبة للكتابة عنها إذ لا بد أن يعيش الناقد فى الجو الذى يريد أن يتناوله بالكتابة، فوجدتها رغم إيجازها ممتعة مفيدة، فضلا عما تخلقه فى نفس الباحث من الرغبة فى متابعة الدرس بغية المزيد من التفصيل والتدقيق والتعمق. ثم إنها فوق هذا كله، وقبل هذا كله، تساعد على خلق الوعى المقارنى بين الجمهور العريض غير المتخصص فى الأدب المقارن، وهو هدف جدير بالتنبه له والاجتهاد فى توفير العوامل التى تؤدى إلى بلوغه، إذ ليس بالقليل أن نفكر فى الارتفاع بالذوق الأدبى وتوسيع الأفق الثقافى بوجه عام والمقارنة بين ما عندنا وما عند الآخرين لفرز الغث من السمين والعمل على تنقية ما نملكه وما نفكر فى استعارته أو استلهامه من الأوضار والشوائب.

وقد عثرت، وأنا بصدد إنجاز الدراسة الحالية، على مقال للباحث الكورى سى وُنْ تشانج (Se-Won Chang) يقوم فيه بالمقارنة بين أدبه القومى وأدبنا العربى فيقرّ بأنهما، وإن تشابها فى بعض النقاط، لم تقم بينهما يومًا أية صلات نظرا للبعد الجغرافى واختلاف السياق الثقافى هنا وهناك. وعلى هذا فهو يقترح استعمال المنهج الأمريكى فى هذه المقارنة بين الأدبين نظرا لأنه هو المنهج الذى يصلح لتلك المهمة. يقول، فى مقال له على المشباك عنوانه: "إمكانية الدراسة المقارنة في الأدبين العربي والكوري"، إن "مجال الأدب المقارن أصلا شاسع وواسع لأنّه يمكن أن يتناول أدبين أو أكثر. ولعلّ مجال الأدب المقارن يتّسع أكثر في حالة تناول أدبين ليس بينهما تأثير وتأثّر. لذلك فنحن مضطرون في هذا البحث إلى اختيار منهجٍ من مناهج الأدب المقارن نراه مناسبًا للدراسة التي سنقوم بها، ولذلك أيضًا تمّ اختيار نماذج محدّدة من الأدب العربيّ والأدب الكوريّ للتطبيق عليهما . . .

إنّ موضوع هذا البحث بالتحديد: البحث المقارن في الأدبين العربيّ والكوريّ، وستجري المقارنة بين الأدبين بمقابلتهما ببعضهما واستخراج نقاط التشابه بينهما في الفترة الحديثة، ومحاولة إثبات أنّ هناك شبهًا بين الأدبين في بعض ما يتميّزان به من خصائص، مع أنّ هذا التشابه بين الأدبين قديم ولا

يقتصر وجوده على الفترة الحديثة. وعليه يمكننا مبدئيًّا القول: إنّ الأدبين العربيّ والكوريّ متشابهان على الرغم من أنّهما صورة للآداب غير الأوروبيّة أولا، وعلى الرغم من بعد الشقة المكانيّة بينهما التي يكون من المستحيل معها في تلك الفترة تأثير أحد الأدبين في الآخر ثانيًا. وربّما يعود ذلك إلى تجربتهما المتشابهة تحت الاستعمار في العصر الحديث. . .

ومنهج البحث المقارن الذي تقوم عليه الدراسة (بقصد دراسته فى المقارنة بين الرواية فى الأدبين فى العصر الحديث) هو المنهج الأمريكيّ في المقارنة الأدبيّة لا المنهج الفرنسيّ. إنّ المنهج المقارن الفرنسيّ تجري فيه المقارنة بين الآداب التي يرتبط بعضها ببعضٍ على أساس من العلاقة أو العلاقة الإخضاعيّة. وبعبارة أخرى: يذهب مؤيّدو هذا المنهج إلى أنّه يجب أن يكون هناك مؤثّر ومتأثّر، وناقل ومنقول عنه، حتّى تجري عملية المقارنة بين أدبين.

فإذا لم يكن مثل هذه العلاقة أو التأثير موجودًا فهذا يعني أنّه من غير الممكن أن تقام المقابلة بينها، بينما يدرس المنهج المقارن الامريكيّ أدبين على الأقلّ على أساس من التساوي بينهما بعيدًا عن علاقة التأثير والتأثّر، فيبيّن نقاط الالتقاء والابتعاد بين المؤلّفات. وهذا هو المنهج الذي سنتبعه في الرسالة لعدم وجود علاقات التأثير والتأثّر بين الأدبين العربيّ والكوريّ نتيجة عدم وجود

اتصال بينهما في تلك الفترة لأسباب جغرافيّة واجتماعيّة، على الرغم من تشابههما . ذلك أنّ الأدب كان في بداية القرن العشرين مهيّأ لوقوع الأدب المحليّ الصادق فيه بوصفه أدبًا يحاول الهروب من الغرب وإثبات ذاته . وعلى العموم أصبحت هذه الوجهة هي وجهة التيارات الأدبية المختلفة. لذلك ليس من المستغرب أن تتشابه الآداب في العالم في تلك الفترة. ويمكن أن نقول أيضاً إننا اتّبعنا هذا المنهج في الرسالة لأنّ هذه الرسالة تهدف إلى دراسة أدب العالم المتساوي" (segero.hufs.ac.kr/middleeast) .

بيد أننى أجد لزاما علىّ بعد ذلك كله التوضيح بأنى لست من أنصار توسيع نطاق الأدب المقارن بحيث يشمل أيضا المقارنة بين الأدب وغيره من ألوان الإبداع والمعارف طبقا لما ينادى به رينيه ويليك، وكذلك هـ. هـ. ريماك، الذى يعرّفه (حسبما ورد فى " Dictionnaire International des Termes Littéraires" فى مادة " Littérature Comparée- Comparative literature ") على النحو التالى:

The study of literature beyond the confines of " one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and the other areas of knowledge and belief, such as the arts, philosophy, history, the social sciences, the sciences, religion, etc, on the other

hand"، بل أرى فى هذا تمييعا للأمور. إذ لا يوجد فى الواقع تجانس بين هذا اللون من الدراسة والمقارنة بين أدبين مختلفين. إننا فى الأدب المقارن ندرس وجوه الاختلاف أو الاتفاق أو الصلة بين أدب وأدب، فلنبق داخل دائرة الأدب ولا نوسّع الخَرْق على الراقع، وإلا لم تعد هناك حدود تميز هذا الميدان عن غيره من الميادين. ونحن بطبيعة الحال لا ننكر على أحد أن يدرس ما يشاء، بل كل ما نقوله هو أننا لا نريد تمييع الحدود حتى يكون للأدب المقارن شخصيته مثلما لكل علم آخر من العلوم المتصلة بالأدب وغير الأدب شخصيته الواضحة المحددة ولا يتحول لمثل مرقعة الدرويش التى تتكون من قصاصاتِ قماشٍ متباينةِ الألوان والأشكال مَخيطٍ بعضها إلى بعض. وعلى هذا فإن مقارنة العقاد والمازنى، فى شبابهما فى عشرينات القرن البائد مثلا، بين الشعر وبين الفلسفة والفنون الجميلة، على ما فيها من حساسية فنية وعمق فى التحليل وسعة فى الأفق، لا تُعَدّ فى رأيى من الأدب المقارن، على عكس ما حاول د. على شلش أن يصنفها (انظر كتابه: "الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية"/ ١٦٠- ١٦١) .

لقد كان الدكتور شلش، بإلماحته إلى العقاد والمازنى وغيرهما، يرد على د. كمال أبو ديب فى دعواه بأن "محاولات تجاوز تحديد الأدب المقارن

بدراسة التأثر والتأثير فى الغرب غير موجودة فى العربية"، ومع هذا فقد انتقد د. حسام الخطيب (فى كتابه: "الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة"، الذى رأى النور بعد صدور كتاب شلش بست سنوات كاملات) ضآلة الاهتمام بين النقاد العرب بالربط بين الأدب والفنون الأخرى، بما يرجح أنه لم يتنبه إلى ما رد به د. شلش على أبو ديب (انظر د. حسام الخطيب/ الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة/ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والتراث/ الدوحة/ ٢٠٠١م/ ٤٦- ٥١). وقد جاء كلام الدكتور الخطيب فى سياق الدعوة إلى انفتاح المقارنين على الفنون والمعارف الأخرى طبقا لما يدعو به ويليك وريماك فى أمريكا. وإذا كان الشىء بالشىء يُذْكَر فقد يكون من المفيد أن أسجل هنا أننى أصدرت قبل عدة سنوات كتابا بعنوان "التذوق الأدبى" خصصت فيه فصلا كاملا من بضع عشرات من الصفحات للمقابلة بين الأدب والفنون الأخرى من خيالة ونحت وتصوير وكاريكاتير وموسيقى وعمارة، سواء من ناحية الوسائل التى يتذرع بها كل من الطرفين فى التعبير عما يريد أو من ناحية قوة التأثير والإمكانات التعبيرية التى يوفرها. ومع هذا لم يخطر ببالى أن أَعُدّ ما فعلته من "الأدب المقارن" فى شىء، بل لست أجد فى نفسى مطاوعة لهذا التصنيف، وأرى من الأوفق وضعه فى خانة "التذوق الأدبى" كما عنونته، أو

ربما يمكن إدخاله فى "نظرية الأدب" إن كان لا بد من البحث له عن ميدان آخر. وأرى أن د. حسام الخطيب وغيره من المقارنين على حق فى قلقهم على مستقبل الأدب المقارن من هذه الناحية، إذ ينادى فى مقال له بالمشباك عنوانه "الأدب المقارن في عصر العولمة- تساؤلات باتجاه المستقبل" بوجوب "حل مشكلة التسارع في توسع الأدب المقارن من ناحية المقارنة المعرفية مع مختلف الفنون والعلوم إلى درجة اهتزاز بؤرة الارتكاز فيه وصعوبة حصوله على الاعتراف الفكري والقوة المؤسسية في الإطار المعرفي العام. وينتج عن ذلك عادة تقزيم أقسام أو برامج الأدب المقارن مقابل ما تتمتع به الآداب القومية من قوة ومكانة" (www.nizwa.com/volume35/p75_81.html).

هذا، وقد وقف د. الطاهر مكى بشىء من الأناة عند مصطلح "القومية" الذى يدخل فى تعريف "الأدب المقارن" فى قولنا إن الأدب المقارن يقوم على المقابلة بين الآداب القومية المختلفة، محاولا أن يستكشف أبعاد هذا المصطلح وما يمكن أن يثيره من مشكلات، لكنه فى نهاية المطاف ترك الأمر دون حسم. لقد تساءل قائلا: "ماذا نفهم من مصطلح "أدب قومى"؟ ما الحدود التى إذا تعديناها جاز لنا أن نتحدث عن أدب أجنبى وعن تأثر به أو تأثير فيه؟ هل يقوم التحديد على أسس سياسية وتاريخية أو على أسس لغوية

خالصة؟"، ليجيب بأنه "بعد تأمل جاد يمكن القول إن الاحتمال الثانى أكثر قربا وأدق منهجية وأسهل تطبيقا لأن الحدود اللغوية كانت على امتداد التاريخ أكثر ثباتا وأقل تقلبا: مَدًّا وجَزْرًا من الحدود السياسية". ثم ضرب مثالا من ألمانيا التى كانت كيانا سياسيا واحدا إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، ثم قُسّمت إلى دولتين بعدها لكنهما ظلتا مع هذا تتكلمان لغة واحدة، ومن ثم لا يمكن أن نقارن بين أدبهما بمفهوم الأدب المقارن.

إلا أنه برغم ذلك لم يتوقف عند هذه النتيجة، بل استمر يستعرض أوضاعا أخرى تختلف عن وضع الألمانتين: منها مثلا وضع الجزائريين الذين يكتبون أدبهم بالغة الفرنسية رغم أنهم ليسوا فرنسيين، ومنها وضع الهنود الذي يكتبون أدبهم باللغة الإنجليزية رغم أنهم ليسوا إنجليزا. ومنها وضع الأدباء الأمريكان، فهم يكتبون أدبهم بالإنجليزية رغم أنهم ليسوا إنجليزا، وكذلك معظم أدباء أمريكا اللاتينية، فهم يكتبون أدبهم باللغة الإسبانية رغم أنهم ليسوا إسبانا. ومنها أيضا وضع الأدباء الكنديين الذين يستخدمون اللغة الإنجليزية، وهى ليست اللغة الوحيدة التى يتحدثها أو يكتب بها الكَنَديّون، بل تَشْرَكُها فى ذلك اللغةُ الفرنسيةُ. ومثْلُهم الأدباءُ السويسريون، الذين لا يكتبون أدبهم بلغة واحدة، بل بلغات ثلاث هى الفرنسية والألمانية والإيطالية. . . وهكذا.

وهو يشير هنا إلى أن عددا من الباحثين الأمريكان يرى أن الأدب الأمريكى والأدب الإنجليزى ليسا أدبا واحدا بل أدبين مختلفين لأننا بصدد أمتين متباينتين ثقافيا، ومن ثم أدبيا (الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه/ ٢٣٧-٢٤١).

والدكتور الطاهر مكى بهذا، وإن بدأ بجعل اللغة هى الفيصل فى تحديد الهوية القومية، وهو ما قاله قبلا د. محمد غنيمى هلال، الذى يؤكد أن "الحدود الأصيلة بين الآداب القومية هى اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب بالعربية عددنا أدبه عربيا مهما كان جنسه البشرى الذى انحدر منه" (الأدب المقارن/ دار نهضة مصر/ القاهرة/ ١٩٧٧م/ ١٥)، وما زال يقول به كذلك المقارنون العرب عموما، كالدكتور محمد السعيد جمال الدين مثلا، الذى يقرر ما قرره المرحوم هلال من أن "الحدود الأصلية بين الآداب القومية هى اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب بالعربية عددنا أدبه عربيا مهما كان جنسه البشرى الذى انحدر منه، ولذلك نُعَدّ ما كتبه المؤلفون الفُرْس الذين دونوا مؤلفاتهم وآثارهم باللغة العربية داخلا فى دائرة الأدب العربى لا الفارسى" (الأدب المقارن- دراسات تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى/ ط ٢/ دار الاتحاد للطباعة/ ١٤١٧هـ- ١٩٩٦م/ ٥. ومثل د. هلال ود. مكى ود.

جمال الدين فى ذلك د. أحمد أبو زيد فى التمهيد الذى كتبه لعدد مجلة "عالم الفكر" الخاص بالأدب المقارن لشهور أكتوبر ونوفمبر وديسمبر ١٩٨٠م/ ٨)، أقول إن الدكتور الطاهر مكى بهذا قد عاد فتركنا فى حيرة من أمرنا، بل ربما فى عماية منه، حين أثار المشكلات السالفة الذكر دون أن يجيب على الأسئلة الشائكة التى طرحها.

إن الأدباء العرب على سبيل المثال الذين يصطنعون فى إبداعهم لغة القرآن لا يمثلون، فيما أتصور، أدنى مشكلة فى تطابق اللغة والقومية، فنحن كلنا ندين بدين واحد، ونصطنع لغة واحدة فى كتابتنا وفى حياتنا اليومية على السواء، بل إن الأقليات التى لها لغة أخرى إلى جانب العربية تتكلم هى أيضا لغة يعرب، فضلا عن أن التاريخ القريب والبعيد واحد أو متشابه على الأقل.

وبالمثل فإن العادات والتقاليد هى أيضا متشابهة. كما أننا نعيش فى منطقة واحدة متلاصقين لا متقاربين فقط، إلى جانب أننا جميعا نتطلع إلى أن تقوم بيننا فى يوم من الأيام وحدة تجمعنا وتقوّينا وتكفل لنا الاحترام الدولى مثلما كان الحال من قبل حين كانت هناك دولة واحدة، أو عدة دول تخضع (ولو خضوعا اسميا) لحاكم واحد. وفوق كل ذلك فإن الإسلام الذى ندين به يدعونا إلى أن نعتصم بالتعاون والتساند والتواصل، وأن نبتعد عن أى شىء

يمكن أن يهدد هذه الوحدة أو يلحق بها الضرر. ونحن بحمد الله ما زلنا نستمسك بديننا رغم وجود أقلية دينية هنا أو جماعة سياسية هناك تختلف فى اتجاهها عن التيار العام، مما لا يمكن أن يخلو منه مجتمع لأن النقاء مستحيل، وبخاصة فى هذا العصر الذى زاد فيه تجاور الاتجاهات وتعايش الديانات داخل حدود الوطن الواحد.

هذا عن الأدباء العرب الذين يعيشون فى الوطن العربى ويبدعون أدبهم باللغة العربية، لكن ماذا عن العرب الذين يعيشون فى أمريكا مثلا ويكتبون أدبهم باللغة الإنجليزية، أو فى فرنسا ويكتبون أدبهم باللغة الفرنسية؟ وماذا عن الكُرْد الذين يعيشون فى العراق مثلا ويبدعون أدبهم باللغة الكردية، أو البربر الذين يعيشون فى بلاد المغرب العربى ويكتبون أدبهم بالأمازيغية؟ وماذا عن الفرس الذين يكتبون أدبهم باللغة العربية؟ إن المسألة فى كل حالة من هذه الحالات تحتاج إلى تأنٍّ فى التحليل ومرونةٍ فى التفكير، وربما لم نصل بعد ذلك كله إلى حلٍّ مُرضٍ، إذ دائما ما توجد على الحدود الفاصلة بين المفاهيم والمبادئ حالاتٌ تشكّل علامة استفهام وقلق، ولا يصل الباحث بشأنها إلى شىء حاسم.

فأما فى حالة الكُرْد الذين يكتبون أدبهم باللغة الكردية فأرى أن يُطْلَق على ما يكتبون: "الأدب الكردى"، حيث تتطابق فى حالتهم اللغة والعرق. ومثلهم فى ذلك البربر الذين يكتبون أدبهم بالأمازيغية، فيسمَّى هذا الأدب بـ"الأدب الأمازيغى". لكن الأمر يختلف فى حالة العرب الذين يعيشون فى فرنسا ويصطنعون لأدبهم اللغة الفرنسية ولكنهم لا يكتبون إلا عن بلادهم الأولى ومشاكل المجتمعات التى وفدوا منها، ولا ينتمون إلى القومية الفرنسية ولا يشعرون من الناحية السياسية أنهم فرنسيون.

والدليل على هذا أن أعمالهم إنما تتناول أوطانهم وأوضاع شعوبهم التى نزحوا منها سواء كان ذلك النزوح نزوحا أبديا أو مؤقتا. إن العبرة هنا بمضمون الأدب وروحه وطعمه وتوجهاته واهتماماته، وعلى هذا نقول عن ذلك اللون من الكتابة إنه "أدب عربى مكتوب بالفرنسية". وهذا الأدب يمكن أن يكون محل دراسة مقارنة مع الأدب الفرنسى هدفها التعرف إلى مدى اختلاف أسلوب الكاتب عن الأسلوب الفرنسى الأصيل فى نكهته ومفرداته وتراكيبه وعباراته وصوره، أو تباين اهتماماته الفكرية والاجتماعية والسياسية عن اهتمامات الأدباء الفرنسيين بوجه عام. ومثله ما يكتبه الأدباء الهنود أو أدباء جنوب افريقيا فى بلادهم بالإنجليزية، إذ إن أعمالهم فى هذه الحالة إنما ترتبط

بلادهم ومجتمعاتها وتاريخها وتطلعاتها ومشاكلها وعاداتها وتقاليدها وأديانها وحياتها اليومية لا ببلاد جون بول. ولكن إذا كان الأديب من هذا النوع يعيش فى فرنسا مثلا أو بريطانيا واندمج اندماجا تاما فى الوسط الجديد وأضحى يعتنق ما يعتنقه أصحاب ذلك الوسط ويردد آراءهم ويتخذ مواقفهم وينطلق من رؤيتهم الحضارية والقومية وينصبغ بصبغتهم الاجتماعية ونسى وطنه وقوميته القديمة ولم يعد يهتم بمشكلات الأمة التى كان ينتسب إليها من قبل . . . إلخ، فعندئذ فالمنطق يقتضى إلحاقه بالأدب الذى يصطنع لغته إذن.

أما أمريكا، التى يُدرَس أدبها عادة على أنه جزء من الأدب الإنجليزى، فهناك من باحثيها، كما رأينا، من يناضل ضد الفكرة القائلة بأن ما يكتبه الأمريكان والإنجليز هو أدب واحد، "لأننا بصدد أمتين متباينتين سلكتا منذ القرن التاسع عشر طريقا ثقافيا، وبالتالى: أدبيا، متباعدا تماما، ويَرَوْنَ أن إنتاجهما الأدبى يدخل فى مجال الأدب المقارن على الرغم من أنهما مكتوبان فى اللغة نفسها" (د. الطاهر مكى/ الأدب المقارن– أصوله وتطوره ومناهجه/ ٢٤٠). ولا شك أن أمامنا فى هذه الحالة قوميتين مختلفتين لا تتطلعان إلى قيام وحدة بينهما، إن لم يكن بسبب أى شىء آخر فبسبب المسافة الشاسعة التى تفصل بين الشعبين، كما أن بينهما تاريخا من الصراع والحروب، فضلا عن

الاختلاف فى مضمون الأدبين وروحيهما واهتمامات كل منهما وطعمه، مما عليه المعوَّل الأكبر فى مثل هذا التمييز كما قلنا من قبل. ومثْلُ أمريكا فى ذلك القارةُ الأسترالية. نخرج من هذا بأنه فى حالة تطابق اللغة والقومية أو الوطن لدى الأديب فحينئذ فلا مشكلة، أما إذا كان ثمة تعارض فالعبرة بالشعور القومى للكاتب واتجاهاته وهمومه وبمضمون العمل الإبداعى وروحه. لكن هل ترانى قلت الكلمة الفَصْل فى هذا السبيل؟ لا أظن، بل هى مجرد وجهة نظر ينبغى أن تُدْرَس وتحَلَّل وتُبْدَى فيها الآراء، وهذا كل ما أستطيع أن أقوله، ولا أزيد.

كذلك أثار د. محمد السعيد جمال الدين نقطة جديرة بالتأمل والبحث، إذ يرى أن نشوء علم "الأدب المقارن" فى القرن التاسع عشر يُعَدّ مفارقة تستوقف النظر: "والحق أننا نعجب لنشأة هذا العلم فى أوربا فى وقت سادتها روح العصبية القومية ونشبت الحروب بين دولها، وكان التنازع والتكالب على اكتساب المغانم الاستعمارية على أشده بينها، مما عمّق فكرة الأثرة القومية والعصبية المقيتة فى نفوس الشعوب الأوربية، وأخذ كل واحد من هذه الشعوب ينظر إلى الآخر نظرة العداء والازدراء. ووجه العجب هنا أن طبيعة الأدب المقارن لا تتفق مطلقا مع روح التعصب والأثرة القومية، فهو يقف

فى الوسط ليرصد التيارات الفكرية المتبادلة بين الآداب المختلفة، ويرقب عوامل التأثير والتأثر فيما بينها، فكيف يتسنى لهذا العلم أن يقوم بمهمته هذه فى ظل جو مشبع بعوامل الاستعلاء والتميز القومى؟ . . . كيف يمكن لهذا العلم أن يُعْنَى بدراسة نقاط الالتقاء بين الآداب والسمات المشتركة بينها فى وقت كان هَمّ كل أمة من هذه الأمم الأوربية منحصرًا فى بيان أوجه الاختلاف والتعارض بين أدبها وآداب غيرها، وفى أن أدبها هو الأكثر كمالا وفضلا؟ لقد كان المزاج الأوربى الذى ساد القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مشبَّعا بأسباب التنافر والتباعد لا بمظاهر التآزر والتقارب. حقا لقد كانت هناك نقط التقاء توحّد بين الأدباء الأوربيين فى ذلك الوقت، إذ كانوا جميعا يَرَوْنَ فى شعراء اليونان واللاتين القدماء مَثَلهم الأعلى الذى يتعين عليهم أن يحتذوه، إلا أن روح القومية التى سادت فى ذلك الوقت كانت تعصف بكل رغبة فى التسليم بتبادل التأثير بين الآداب الأوربية بعضها وبعض.

لكن ظهرت فى ألمانيا فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر حركة نادت بـ"الأدب المقارن" حيث تتجمع الآداب المختلفة كلها فى أدب عالمى واحد يبدو وكأنه نهر يرفده كل أدب من الآداب القومية بأسمى ما لديه من نتاج إبداعى وقيم إنسانية وفنية. وكان زعيم هذا الاتجاه الشاعر

الألمانى جوته (١٧٤٩- ١٨٣٢م)، الذى عد نفسه نموذجا تتجمع فيه صفة العالمية، فلقد كان مطلعا على الآداب الأوربية متمثلا قيمها واتجاهاتها، ومدّ بصره إلى خارج الحدود الأوربية الضيقة المضطربة فوجد فى الآداب الشرقية الإسلامية عاملا رحبا لا نهائيا من الطهر والطمأنينة بدا له وكأنه قبس من نور النبوة، كما وجد منبعا صافيا من الإبداع والإلهام المتجدد عبّر عنه بوضوح فى ديوان سماه: "الديوان الشرقى للمؤلف الغربى" كتب فى مقدمته: "هذه باقة من القصائد يرسلها الغرب إلى الشرق، ويتبين من هذا الديوان أن الغرب قد ضاق بروحانيته الضعيفة الباردة فتطلع إلى الاقتباس من صدر الشرق" .

ولقد استطاع جوته بثقافته العميقة الواسعة ومكانته البارزة وقدرته الفذة على الإبداع أن يجعل فكرة التواصل بين الآداب الأوربية خاصة، والآداب كلها بعامة، تستقر فى الأذهان وتصبح من الأمور المسلّمة التى لا تقبل الجدل على الرغم من طغيان العصبية القومية فى أوربا . . . وهكذا بدت دعوة "الأدب العالمى" وكأنها كانت بمثابة تمهيد طَبَعِىّ لنشوء فكرة "الأدب المقارن" . . ." (د. محمد السعيد جمال الدين/ الأدب المقارن- دراسات تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى/ ط ٢/ دار الاتحاد للطباعة/ ١٤١٧هـ- ١٩٩٦م/ ٧- ١١) .

والواقع أنه لا ينبغى أن يكون ثمة عجب ولا يحزنون، إذ من قال إن "الأدب المقارن" قد نشأ، وهدفه التقريب بين الشعوب والأمم على أساس من روح الأخوة؟ إن هناك فرقا كبيرا بين رغبة بعض العلماء والمفكرين فى أن يؤدى الأدب المقارن إلى نشوء هذه الروح وبين استجابة النفوس البشرية التى تمارسه وتشتغل به لهذه الروح. ذلك أنه كان هناك دائما، وسيظل هناك دائما، فجوة بين المثال والواقع كبرت هذه الفجوة أم صغرت، فهذه هى طبيعة "الطبيعة البشرية" . وعلى أية حال فهناك عوامل أخرى للأدب المقارن كانت وما زالت وراء الاهتمام بهذا الفرع من فروع البحث: منها إرضاء الفضول البشرى الذى يريد أن يعرف من أين جاء هذا العنصر أو ذاك إلى ذاك الأدب أو هذا، وإلى أين يمكن أن يذهب بعد ذلك. ومنها أيضا الرغبة الفطرية فى المقارنة بين المتشابهات والمتخالفات فى أى شيئين من جنس واحد، إن لم يكن من أجل شىء فمن أجل إرضاء النزعة العقلية المقارِنَة التى لا تهدأ عند بعض الناس إلا إذا اشتغلت، ولا ترتاح إذا بقيت خاملة لا وظيفة لها . ثم هم، بعد هذا كله، لا يمكنهم أن يَنْسَوْا قوميتهم ولا حبهم لبلادهم وشعوبهم ولا إيثارهم لحضاراتهم وعاداتهم وتقاليدهم وأذواقهم وفنونهم وآدابهم، وبخاصة إذا كانوا ينتمون إلى أمم قوية تتطلع إلى جر الأمم الأخرى وراءها كأنها القاطرة وعرباتها،

ولا تريد لأحد أن يخالف عن رأيها ولا أن يكون له ذوق يتميز عن ذوقها، بَلْهَ يمتاز عليه. أما الكلام والتشدق به فما أسهله، لكن الكلام وحده لا يجعل الأمنيّات حقيقةً واقعةً مُحْتَرَمةً من الجميع! وإذا كانت الطبيعة البشرية لم يستعص عليها أن تتلاعب بالدين ذاته وأن تحوّله إلى أداة للتكسب والخداع والقتل والتدمير فى كثير من الأحيان، أفنظن أن الأدب المقارن سوف يصمد أمامها ويكون عندها أقدس وأجلّ وأكثر تبجيلا؟

وفى كلام رينيه ويليك التالى ما يؤكد ما قلته، فقد ذكر أنه، وإن كان ظهور الأدب المقارن قد جاء رد فعل ضد القومية الضيقة التى ميزت الكثير من بحوث القرن التاسع عشر احتجاجا على الانعزالية لدى الكثير من مؤرخى الآداب الأوربية، فضلا عن شيوع التبحر فى هذا العلم بين عدد من العلماء الذين يقعون على مفترق الطرق بين الشعوب أو على الحدود بين شعبين على الأقل، أى ينتمون مثلا لأبوين من بلدين أوربيين مختلفين، فإن "هذه الرغبة الأصيلة فى أن يعمل دارس الأدب المقارن كوسيطٍ بين الشعوب وكمصلحٍ لذَاتِ بَيْنِها غالبا ما طمسته وشوهته المشاعر القومية الملتهبة التى سادت فى تلك الفترة وفى ذلك الموقع. . . (و)هذا الدافع، الوطنى فى أساسه، الذى يكمن خلف العديد من دراسات الأدب المقارن فى فرنسا وألمانيا وإيطاليا وغيرها

أدى إلى نظام غريب من مسك الدفاتر الثقافية وإلى الرغبة فى تنمية مدَّخَرات أمة الباحث عن طريق إثبات أكبر عدد ممكن من التأثيرات التى أثّرتها أمته على الشعوب الأخرى، أو عن طريق إثبات أن أمة الكاتب قد هضمت أعمال أحد العظماء الغرباء وفهمته أكثر من أى أمة أخرى". ثم مضى ويليك فأعطانا أمثلة على هذا التعصب القومى من واقع الدراسات الأدبية المقارنة فى فرنسا وأمريكا (رينيه ويليك/ مفاهيم نقدية/ ترجمة د. محمد عصفور/ ٣٦٦- ٢٦٩).

خلاصة القول إن الشعارات واللافتات المرفوعة، أو حتى العوامل والبواعث التى تكمن وراء نشوء عملٍ ما، شىء، والواقع الذى ينتهى إليه هذا العمل أو يُسَاق نحوه سَوْقًا شىء آخر. باختصار: الطبيعة البشرية هى هى الطبيعة البشرية، ولا أحسبها ستتغير فى المستقبل حتى لو دخلت تطورات جذرية على التكوين البيولوجى للإنسان كما يلمح بعض العلماء الآن اعتمادا على ما يظنونه أو يرجونه من إمكانات التناسخ البشرى. وهل تغير الأوربيون فصاروا أكثر تواضعا ورحمة ورحابة أفق حضارى وثقافى، وهم الذين بلوروا "الأدب المقارن" ومارسوه حتى الآن على مدار عشرات السنين ورفعوا لواء العالمية والكوكبية وما أدراك من هذا الكلام الكبير الذى حين نأتى إلى الواقع فإننا لا نرى منه شيئا؟ إنهم لا يريدون أن يَرَوْا إلا ثقافتهم وأذواقهم ونظمهم،

وبخاصة أمريكا، التى لا تعرف فى فرض رؤيتها على الآخرين إلا الدمار والقتل والسلاح النووى! فليقل الغربيون أو غيرهم ما شاؤوا، فليس على الكلام من حرج، لكن المهم هو التنفيذ على أرض الواقع والحقيقة.

والأدب المقارن ما هو إلا علم من العلوم يمكن أن يُسْتَغَلّ استغلالا حسنا، ويمكن أيضا أن يُسْتَغَلّ استغلالا سيئا. والعبرة بالنية والإرادة عند ممارسيه، مع ملاحظة أننا مهما بذلنا من جهد فى سبيل التخلص من الأنانية القومية فلن ننجح تمام النجاح مثلما لن ننجح إذا ذهبنا نحاول التخلص تماما من أنانيتنا الفردية الشخصية. وحسْبنا أن نخفف من غُلَوائها ونكفكف من شططها فلا يجىء التعصب عنيفا لا يُحْتَمَل. وهذا هو محمد أركون نفسه، على رغم كل تحمسه لما عند الغربيين، يقرر أن "تدريس الأدب المقارن في الجامعات الأوروبية لا يتعرض لدراسة الأدب العربي والإيراني وغيرهما. وكذلك الأمر فيما يتعلق بالفلسفة التي ازدهرت في السياق الإسلامي بين القرنين الثامن والثاني عشر الميلادي، فإن أحدا لا يهتم بها في الغرب. والعلوم الاجتماعية المختصة بدراسة الأديان لا تزال مستمرة في تجاهلها للإسلام أو تخصص له مكانة ضئيلة وهامشية" (انظر، فى موقع "المعرفة" على المشباك، عرض إبراهيم غرايبة لكتاب محمد أركون: "الإسلام، أوروبا، الغرب- رهانات

المعنى وإرادات الهيمنة")، وهو ما يرينا على نحو أو آخر أن الظن بأن طبيعة الأدب المقارن من شأنها القضاء التلقائى على التعصب القومى أو الدينى هو ظن لا يقوم على أساس.

بالتأكيد سوف يساعدنا الأدب المقارن على مزيد من فهم بعضنا بعضا، لكنه لن ينجح فى قلع ما غُرِس فى أغوار نفوسنا العميقة منذ أول الخلق. إن الغربيين بوجه عام، بحسب الرطانة الجديدة، لا يريدون "مثاقفةً" بينهم وبين الآخرين، بل يريدون فى أقل القليل غزوهم ثقافيا. ولعل من الخير الاستعانة بالفقرة التالية، وهى من مقال على المشباك للدكتور مسعود عشوش بعنوان "المثاقفة أبرز آليات حوار الحضارات" فى موقعه: "يمنيتا: yemenitta"، لتوضيح ما أقصد قوله: "في الأصل المثاقفة هي عملية التغيير أو التطور الثقافي الذي يطرأ حين تدخل جماعات من الناس أو شعوب بأكملها تنتمي إلى ثقافتين مختلفتين في اتصال وتفاعل يترتب عليهما حدوث تغيرات في الأنماط الثقافية الأصلية السائدة في الجماعات كلها أو بعضها.

والمثاقفة، بعكس الغزو الثقافي الذي يتضمن في طياته الرغبة في محو الآخر وإلحاقه وفرض التبعية عليه ومعاملته بنظرة فوقية عدوانية متغطرسة، تقوم على الندّية والاحترام والتسامح والاعتراف بخصوصية الآخر

واختلافه، وفي إطارها تتفاعل الجماعات والشعوب وتتواصل بهدف الاغتناء المتبادل. لهذا فهي تفترض الثقة والرغبة في التواصل والتقدم والتطور واكتساب العلم والمعرفة. وإذا كانت الشعوب تسعى سعيا تجاه المثاقفة فهي ترفض أشكال الغزو الثقافي كافة. وقد عبر المهاتما غاندي عن ذلك قائلا: "إنني أفتح نوافذي للشمس والريح، ولكنني أتحدى أية ريح أن تقتلعني من جذوري". لهذا فالمثاقفة في هذا المعنى تعد رافدًا مهمًّا تسعى كل أمةٍ من خلاله إلى معرفة الآخر واستثمار ما لديه من قيم ومعطيات إنسانية وحضارية، وإلى تنمية كيانها الثقافي بشكلٍ خلاق وغير مُضرٍّ بمقومات الهوية القومية وثوابتها".

ولعل ما كتبه شاهو سعيد عن دور الأدب المقارن فى حوار الحضارات أن يكون أقرب إلى واقع الأمر سواء فيما يتعلق بالطبيعة البشرية أو بقدرات ذلك الفرع من فروع المعرفة. قال فى بحث له على المشباك بعنوان "الأدب المقارن ومساهمته فى حوار الثقافات" يمكن القارئ أن يجده على الرابط التالى: "www.sardam.info/Sardam%20Al%20Arabi/8/10.htm": "كلما اتجهت الأنظار نحو عالمية الأدب والثقافة الانسانية أو ما يسمى بـ"حوار الحضارات والتفاعل بين الهويات الثقافية المختلفة"، كلما برزت أهمية الأدب المقارن باعتباره جسرا من جسور ذلك التفاعل. من هذا المنطلق نحاول في

هذا البحث إلقاء الضوء على الدور الذي يمكن أن يضطلع به الأدب المقارن خصوصا في عصرنا الراهن الذي بدأت فيه المعرفة الانسانية تدخل مرحلة من الاندماج العالمي الأعمق بفضل الشبكات الكونية للاتصالات والإعلام والعلاقات الاقتصادية والتفاعلات الحضارية والاجتماعية بين الشعوب والثقافات، والتي تندرج في بعض الجوانب ضمن ظاهرة العولمة وآثارها على المستويات المختلفة.

ولكنْ قبل التطرق إلى هذه القضية نحاول أن نقف بشكل سريع عند جوهر الرسالة الإنسانية التي وُلِد الأدب المقارن في الأصل من أجل أدائها، والذي أدى إلى بروز تساؤلات حول الوجه العالمي للإبداعات الأدبية المنصبة في خدمة الإنسانية جمعاء، وتوثيق أواصر الحوار المشترك بين شعوبها وثقافاتها". الأمر إذن لا يخرج عن دائرة الاحتمال والإمكان، وهو ما يعنى أن الأدب المقارن قد ينجح فى الوصول إلى الغاية المبتغاة منه، وقد يفشل كما قلنا سابقا.

ومن هنا نجد الكاتب فى نهاية مقاله يعود لطرح القضية من خلال السؤال التالى: "ما هدف الدراسة في الأدب المقارن؟"، ثم يتابع قائلا: "للإجابة عن هذا السؤال نقترح جملة من المهام التي يمكن أن يضطلع بها الأدب

المقارن في العصر الراهن، وذلك في مجالات عدة يمكن الإشارة إلى أهمها على النحو الآتي:

١- الحوار: يمكن للأدب المقارن أن يمثل جسرا للحوار بين الثقافات المختلفة من خلال إيجاد مواطن التأثير والتأثر بين النصوص الإبداعية لتلك الثقافات وتشخيص نقاط الاختلاف والائتلاف بين الأنظمة الثقافية والأدبية المختلفة.

٢- التركيز على البعد الإنساني للأدب: وذلك من خلال إبراز التقارب بين الغايات القصوى التي ترمى إليها الآداب القومية المختلفة، والتي قد تتباين من حيث وسائل التعبير واللغة، لكنها تتآلف من حيث الغاية.

٣- الترجمة: إذ يرى العديد من الباحثين أن هناك ارتباطا وثيقا بين مستقبل الأدب المقارن وازدهار الترجمة في العديد من بقاع العالم، فدراسات الترجمة تنبع من الدراسات اللغوية والأدبية والتاريخية والأنثروبولوجية والنفسية والاجتماعية والعرقية وغيرها، ودراسات الترجمة تقوم على افتراض أساسي، وهو أن الترجمة ليست نشاطاً هامشيًا، ولكنها كانت وما تزال قوة تغيير قادرة على تشكيل تاريخ الثقافة. لقد اعتبر الأدب المقارن الترجمة فرعا صغيرا من فروعه، ولكن هذا الافتراض يثير الآن تساؤلات

كثيرة لأن ما قام به بعض العلماء يوضح . . . أن الترجمة تكون على درجة كبيرة من الأهمية في أوقات التحولات الثقافية العظيمة. كما أن الترجمة تُعَدّ عملية بحث دائم عن الجوانب اللغوية والدلالية بين لغتين أو أكثر لتحديد الارتباطات اللغوية بين النتاجات المختلفة، وبالتالي يمكن للترجمة أن تجد الأواصر المشتركة بين اللغات المختلفة التي قد تبدو متباينة من حيث النطق وقواعد اللغة، لكنها تشترك في تجسيد الحالات النفسية والاجتماعية التي تنبع من أحاسيس ومشاعر إنسانية مشتركة.

٤- التكافؤ الثقافي: ويتحقق من خلال ردم الهوة بين الثقافات المتباينة ورفع الغبن التاريخي الذي لحق ببعض الثقافات، لأن التاريخ لم يشهد تساويًا وتكافؤًا كاملا في مستوى تطور الحضارات، بل جعل ثقافات بعض الشعوب ثقافات مهيمنة ومسيطرة، فيما جعل بعض الثقافات ثقافات مقلدة او مهمَّشة. عليه فإن مهمة الأدب المقارن هي خلق حالة من التوازن والتكافؤ بين الآداب والثقافات المختلفة" .

وليس بيننا وبين الكاتب بشأن هذا الكلام اختلاف يُذكر ما دام الأمر، كما يرى القارئ، لا يخرج عن دائرة الممكن والمحتمل، وهو ما قلناه مبكرا . وهذه النقطة من الأهمية بمكان كيلا نعلّق على الأدب المقارن كثيرا من

الآمال الجامحة التى ينتهى الإخفاق فى تحقيقها إلى الإحباط واليأس، ناهيك عن الجهود الكثيرة التى تكون قد ضاعت على الفاضى، ومن ثم فالحصافة تقتضى أن نكون واقعيين فلا نحلّق فى سماوات الخيال والأوهام. ولقد ظل الغرب يدرسنا ويدرس حضارتنا مئات السنين وأصبح يعرف عنا كل شىء، وبطريقة منهجية، فهل ساعد ذلك على أن تكون علاقته بنا طيبة واحترامه لخصوصيتنا كبيرا ؟ بالعكس، فقد ظل أيضا طوال تلك الفترة يمارس علينا مؤامراته الخبيثة، ويعمل بكل السبل على تحقير ثقافتنا، ويدّعِى علينا وعلى كل ما يتصل بنا الادعاءات، ويحاول بجميع قواه إفقادنا ثقتنا بأنفسنا وبماضينا وحاضرنا كله. ولو كانت معرفة الآخر مُعِينة بالضرورة على التفاهم السليم واحترام تراثه وخصوصيته لكان حظنا مع الغرب أفضل من ذلك كثيرا. أمّا ونحن نحترق منذ قرون بناره وكيده اللئيم وعدوانه الوحشى الذى لا يعرف هوادة ولا خجلا، فلْنعرف جيدا أن الأدب المقارن ليس من شأنه أن يُصْلِح الأحوال ضربة لازب، بل يعتمد الأمر على النية والإرادة كما سبق أن وضحت. ولقد كانت نية الغرب من وراء هذه المعرفة سيئة منذ البداية، إذ دخل هذا الميدان وهدفه البغى والعدوان، وإن لم يمنع هذا من وجود شرفاء فيه ذوى ضمائر حية وإنسانية راقية. بَيْدَ أننا حين نتكلم هنا عن الغرب

فالمقصود هو الاتجاه العام بين شعوبه وأفراده، وبخاصة بين الساسة والمثقفين الذين يعاونون أولئك الساسة ويجعلون علمهم فى خدمة مخططاتهم، وكذلك الجماهير التى تأتى بهم إلى سُدّة الحكم وتصوّت لهم وتضع يدها فى أيديهم لبلوغ تلك الغايات الأثيمة.

الكتابات المقارنة فى التراث العربى

فى الفصل الذى عقده د. محمد غنيمى هلال فى كتابه: "الأدب المقارن" للكلام فى تاريخ نشأة الأدب المقارن، وهو الفصل الأول من الباب الأول من ذلك الكتاب، نراه يحصر نفسه فى الآداب الأوربية ولا يطرق البتة باب الأدب العربى للبحث عما قد يكون فيه من بذور لذلك النوع من البحث، وهو ما يَشِى، إن لم يكن يؤكد أنه لا يرى أية إمكانية لوجود مثل تلك البذور، وإن كان قد أشار إشارة سريعة فى موضع آخر من الكتاب هو الفصل المسمى: "عالمية الأدب وعواملها" إلى ما تطرق إليه الجاحظ والطبرى من استعارة العرب أيام الفتوح الإسلامية بعض أشياء من لغة الفرس ومعارفهم. أما د. الطاهر أحمد مكى فى الفصل الأول من كتابه: "الأدب المقارن- أصوله وتطوراته ومناهجه" فهو، وإن تطرق للحديث عن الأدب العربى القديم، قد قصر كلامه عما يسمَّى بـ"الموازنات" و"النقائض" و"المعارضات" و"السرقات" و"التقليد" وما دار حولها من بحوث ودراسات، فلم يحاول هو أيضا استكشاف تراثنا النقدى والبلاغى ليرى أمن الممكن العثور هناك على أى شىء يمت بصلة لهذا الحقل الجديد من الدراسة الأدبية.

ومن بين ما تحدث به الأستاذ الدكتور عن السرقات كلامه عما اتُّهِم به كل من المازنى ومحمد مندور بالأخذ عن الكتّاب الأوربيين، واضعا تحت عين القارئ قصيدة الشاعر الإنجليزى توماس هود (ت ١٨٤٥م) التى قيل إن المازنى قد سطا عليها فى قصيدته: "فتًى فى سباق الموت"، ومؤكدا أن مندور قد سرق كل كتابه: "نماذج بشرية" (ما عدا فصلا واحدا هو الفصل الخاص بشخصية "إبراهيم الكاتب" فى رواية المازنى المعنونة بنفس العنوان) من كتاب جان كالفيه عن النماذج العالمية فى الأدبين الفرنسى والأوربى، وهو ما أثبتُّ صحة جانب كبير منه بالوثائق التى لا تكذب ولا تتجمل فى كتابى "د. محمد مندور بين أوهام الادعاءات العريضة وحقائق الواقع الصلبة". وعودةً إلى ما كنا بصدده أقول إننى لا أدرى لم سكت الأستاذان الفاضلان فى كتابيهما هذين فلم يحاولا أن ينبشا فى تراثنا النقدى علّهما يجدان شيئا يمكن القول بأنه يمثل بذورا أو أجنة لذلك الحقل الجديد المسمى بـ"الأدب المقارن"، وقد كانا جديرين بأن يقوما بهذه المهمة خير قيام لو أنهما لم يجريا فى إثر الكتاب الأوربيين الذين كتبوا فى موضوع "الأدب المقارن"، إذ المسألة أبسط من ذلك كثيرا لو كانا عقدا النية ولم يضعا أعينهما على خطوات الدارسين الغربيين الذين لا

يشغلهم أدبنا فى شىء ويصيخا بكل سمعهما وانتباههما إلى وقع تلك الخطوات وكأنها المثال الأعلى.

وإذا كنا نتفهم موقف الدكتور محمد غنيمى هلال لأنه جاء مبكرا فكان عليه أن يركز على نقل كل ما عند الغربيين حتى نكون على بينة منه، فإن الأمر يختلف مع الدكتور مكى، الذى أتى بعد أن استتبت الأمور كثيرا وخَفَّتْ تلك اللهفة، وأصبح هناك مقدار كبير من الدراسات والبحوث، وعُقِد كثير من الندوات والمؤتمرات، وتخرجت أجيال بعد أجيال من الطلاب الذين درسوا الأدب المقارن، وتغلغلت جذور ذلك التخصص فى تربتنا الثقافية. لقد كتب الدكتور هلال كتابه فى أوائل الخمسينات من القرن الفائت، على حين كتب الدكتور مكى كتابه فى النصف الثانى من ثمانينات ذلك القرن، أى أن هناك فاصلا بين الكتابين يقدَّر بعشرات السنين، وهى مدة ليست بالهينة. أقول هذا رغم شمول التغطية فى كتاب الأستاذ الدكتور وتوسُّعه فى عدد من القضايا وجاذبية عرضه وحلاوة أسلوبه ودفء قلمه، وإن لم تُعمِنا تلك الفضائل عن عدم مبالاته بذكر مراجعه أوّلا بأوّل فى أسفل كل صفحة إلا على سبيل

النحوية. والسؤال الآن هو: هل فى كتاباتنا النقدية القديمة ما يمـ
بذورا لذلك اللون من الدراسة الأدبية؟ لقد خصص الدكتور مكى
فى كتابه: "فى الأدب المقارن- دراسات نظرية وتطبيقية" (دا
١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م) فصلا ممتعا (هو فى الأصل مقال كان قد نشـ
إحدى المجلات) عنوانه: "الجاحظ والأدب المقارن" (٧- ٢٩) أور
النصوص الجاحظية التى تدور حول المقارنة بين بعض جوانب الأدب
يقابلها فى أدب هذه الأمة أو تلك. وهذا الفصل يُعَدّ، بمعنى
تطويرا للإشارة السريعة فى كتاب د. محمد غنيمى هلال التى
آنفا. لكنى كنت أحب أن يضم كتابه الضخم الشامل: "الأدب المقـ
وتطوره ومناهجه" فصلا كبيرا فى هذا الموضوع يجول فيه جول
التراث العربى بحثا عن نصوص أخرى مشابهة بأقلام كتاب آ
للأسف لم يفعل، وهو ما دفعنى هنا إلى محاولة القيام بالأمر بنفسى
الجاحظ بِدْعًا فى ذلك كما يُفْهَم من كلام الدكتور (ص ١١) أم إن ا
من هذا.

لقد طفتُ بخاطرى طوفة سريعة فى تراثنا النقدى والبلاغى

الأهمية أثناء كتابتى للفصل الحالى، مما يُعدَ مع ذلك قطعا متناثرة لا سلسلة متصلة من المؤلفين وكتاباتهم. ولسوف يتضح لنا من خلال مطالعة هذه النصوص التراثية المقارنية أن علماءنا القدامى كانوا فى كثير من الأحيان يتبعون المنهج الذى يوصف الآن بأنه منهج المدرسة الأمريكية، وهو المنهج الذى لا يشترط للقيام بعملية المقارنة الأدبية أن يكون هناك صلة بين الطرفين محل المقارنة، بل يكفى أن يكون هناك وجه شبه أو تناقض مثلا أو أن يكون لدى الباحث رغبة فى المفاضلة بينهما . . . وهكذا. وهو ما يدل أقوى دلالة على أن الأمريكان ليسوا أبناء بجدتها فى هذا السبيل، بل هم مسبوقون على الأقل بما تركه لنا علماؤنا القدامى. وقد يكون هناك علماء آخرون من أمم أخرى ساروا على المنهج ذاته. المهم أن ما يسمى بالمنهج الأمريكى ليس شيئا جديدا طارئا على دراسات الأدب المقارن ولا يعد من ثم ردا على المدرسة الفرنسية التى تشترط وجود صلة بين الأدبين أو الأديبين أو الموضوعين أو التيارين اللذين نريد المقارنة بينهما كما سبق القول.

فإذا ما عدنا إلى القضية التى نريد معالجتها فى هذا الفصل، وهى قضية البحث فى التراث العربى عن كتابات مقارنة، وجدنا مثلا فى ترجمة أمية بن أبى الصلت من كتاب: "طبقات الشعراء" لابن سلام النص التالى:

"وكان أمية بن أبى الصلت كثير العجائب: يذكر فى شعره خلق السموات والأرض، ويذكر الملائكة، ويذكر من ذلك ما لم يذكره أحد من الشعراء. وكان قد شام أهل الكتاب". فابن سلام يتنبه إلى ما يسمى فى الأدب المقارن بقضية التأثير والتأثر بين ثقافات الأمم المختلفة، إذ يرى ناقدنا أن أمية بن أبى الصلت قد خرج على اهتمامات الشعراء الجاهليين فأخذ يتكلم عن خلق السماء والأرض وعن الملائكة وما إلى هذا، ولم يبال بالوقوف على الأطلال ووصف البادية وحيوانها، وأن السبب فى ذلك هو مخالطته لأهل الكتاب، بخلاف شعراء الجاهلية الذين كانوا وثنيين ولا يهتمون بالتعرف إلى ثقافة غيرهم.

وقد مضى كل من ابن قتيبة فى "الشعر والشعراء" والأصفهانى فى "أغانيه" خطوة أبعد فى الكلام عن تلك السمات المميزة لشعر ابن أبى الصلت. جاء فى "الأغانى" أن أمية "كان يستعمل في شعره كلمات غريبة. أخبرني إبراهيم بن أيوب قال: حدّثنا عبد الله بن مسلم قال: كان أميّة بن أبي الصّلت قد قرأ كتاب الله عز وجل الأوّل، فكان يأتي في شعره بأشياء لا تعرفها العرب: فمنها قوله: "قمرٌ وساهورٌ يُسَلّ ويُغْمَدُ". وسمّاه في موضع آخر: "التغرور"، فقال: "وأيده التغرور". وقال ابن قتيبة: وعلماؤنا لا يحتجّون بشيء من شعره لهذه العلّة". وقد شرح ابن قتيبة فى كتابه "الشعر والشعراء" بعض

هذه الألفاظ قائلا: "وقد كان قرأ الكتب المتقدمة من كتب الله جل وعز. . . وكان يحكي في شعره قصص الأنبياء، ويأتي بألفاظ كثيرةٍ لا تعرفها العرب يأخذها من الكتب المتقدمة، وبأحاديث من أحاديث أهل الكتاب. . . ومنها قوله: قَمَرٌ وساهورٌ يُسَلُّ ويُغْمَدُ. والساهور، فيما يذكر أهل الكتاب، غلاف القمر يدخل فيه إذا كسف. وقوله في الشمس:

لَيسَتْ بطالِعَةٍ لَهُم في رِسْلِها * إلاَّ مُعَذَّبَةً وإلاَّ تُجْلَدُ

يقولون: إن الشمس إذا غربت امتنعت من الطلوع وقالت: لا أَطْلُع على قوم يعبدونني من دون الله، حتى تُدْفَع وتُجْلَد فَتَطْلُع! ويُسَمّي السماء في شعره: "صاقورة وحاقورة وبرقع". ويقول في الله عز وجل: "هو السَّلْطيط فَوْقَ الأَرْضِ مُقْتَدرُ". . وهذه أشياء منكَرةٌ، وعلماؤنا لا يرون شعره حجةً في اللغة".

وثمة شعراء آخرون غير أمية استطاع النقاد العرب التقاط ما كانوا يستخدمونه من ألفاظ أعجمية فى غير الشعر الدينى نَصُّوا عليها، كما هو الحال فيما كتبه ابن قتيبة فى "الشعر والشعراء"، إذ قال مثلا عن أوس بن حجر الشاعر الجاهلى: "قالوا: وجمع ثلاثة ألفاظ أعجميةٍ في بيت واحد، فقال:

وقارفَتْ، وهي لم تَجْرَبْ، وباعَ لها * من الفَصافِصِ بالنُّمِّيِّ سِفْسيرُ

الفصافص: الرطبة، وهي بالفارسية إسبست، والنمى: الفلوس بالرومية، والسفسير: السمسار". وفى "معجم الأدباء" لياقوت الحموى نطالع نصًّا آخر فى ذات الموضوع، إذ جاء فى أثناء كلامه عن الشاعر القاضى أبى مرشد سليمان بن علي، الذى كان يعاصر تسلط الصليبيين على معرة النعمان حيث كان يشتغل قبلها قاضيا فيها: "ومن شعره. . .:

ولما سألتُ القلب صبرا عن الهوى * وطالبْتُه بالصدق وهو يروغُ

تيقنت منه أنه غير صابرٍ * وأنّ سُلُوًّا عنه ليس يسوغُ

فإن قال: لا أسلوه قلت: صَدَقْتَني * وإن قال: أسلو عنه، قلت: دروغ

هذه كلمة أعجمية معناها: كذب".

وفى نفس الموضوع كذلك نقرأ ما سطرته يد التنوخى صاحب "نشوار المحاضرة" أثناء حكايته القصة الطريفة التالية لَدُنْ كلامه عن الشاعرة عائدة الجُهَنيّة: "أنشدتني عائدة بنت محمد الجهنية لنفسها، وهذه امرأة فاضلة كاتبة كانت زوجة عم الوزير ابن شيرزاد، وخليفته على كتابة بجكم وسبكتكين في الديوان الذي كان لأبي جعفر، وجاءه ابن زُرَيْق فحُجِب، ثم دخل بحيلةٍ على ما أخبرنا. قال: فأنشدته هذه الأبيات، فلما وَلِيَ الوزارة نفعه واستخدمه. فلما قبض على الحسن بن علي المنجم، وحبس ابنته في دار أبي رضي الله عنه وَكَّلَ هذه المرأة بها، وهي إذ ذاك عجوز، فكانت تناشدنا الأشعار،

وتنشدنا لنفسها كل شيء جيد. فأخبرتني أنها قالت تهجو أبا جعفر محمد بن القاسم الكرخي لما وَلِيَ الوزارة، وتعيبه بقصر قامته وهزاله:

شاورني الكرخي لما دنا النيروز، والسن له ضاحكة

فقال: ما نُهدِي لسلطاننا * من خير ما الكفَّ له مالكة؟

قلت له: كل الهدايا سوى * مشورتي ضائعة هالكة

أهدِ له نفسك حتى إذا * أشعل نارا كنتَ دوباركه

أنشدتْني ذلك في سنة اثنتين وأربعين وثلثمائة. الدوباركه: كلمة أعجمية، وهي اسم للعَبٍ على قدر الصبيان يحلونها أهل بغداد في سطوحهم ليالي النيروز المعتضدي، ويلعبون بها، ويخرجونها في زيٍ حَسَنٍ من فاخر الثياب والحليّ، ويحلّونها كما يُفعَل بالعرائس، وتخفق بين يديها الطُّبول والزُّمُور، وتشعل النيران. فهَجَتْه هذه المرأة بما تحقق عندي أنها صادقة فيه لأنه يليق بكلام النساء. وقد كانت تنشدني لنفسها أفحل من هذا الكلام، وكتبتُ ذلك عنها، وهو ثابت في مواضع من كتبي. وما تعلق بحفظي لها غير هذه الأبيات". فهذه ملاحظة سديدة تحتل موضعها في "الأدب المقارن" بكل استحقاق واقتدار، إذ تتعلق بتسرب الألفاظ الأجنبية في نصوص الأدب القومي، وهو ما يتيح فرصة للدارس المقارن كي يتتبع المسار الذى اتخذته هذه الألفاظ إلى أن دخلت تلك النصوص، ويتعرف إلى العوامل التى كانت وراء

ذلك، ويبين مدى تقبل الناس هذا الأمر أو إنكارهم إياه والدوافع التى كانت تسوقهم نحو هذا الموقف أو ذاك... إلى آخر ما يمكن أن يثيره مثل هذا الموضوع.

وفى "البيان والتبيين" يوضح الجاحظ السبب فى ذلك، إذ يرى أن اختلاط العرب بالأمم الأجنبية قد يترتب عليه أن يترك العربى الكلمة العربية الأصيلة ويلجأ، فى الاستعمال اليومى على الأقل، إلى اللفظة الأعجمية. قال: "ألا ترى أنّ أهلَ المدينة لما نزل فيهم ناسٌ من الفُرْس في قديم الدّهر عَلِقُوا بألفاظ من ألفاظهم، ولذلك يسمُّون "البِطّيخ": الخِرْبِز، ويسمُّون "السميط": الرَّزْدَق، ويسمُّون "المَصُوص": المَزُور، ويسمون "الشّطرنج": الأشْتَرَنْج، في غير ذلك من الأسماء. وكذلك أهلُ الكوفة، فإنّهم يسمُّون "المِسْحَاة": بال، و"بال" بالفارسيّة. ولو علَق ذلك لغةَ أهل البصرة إذْ نزلوا بأدنى بلاد فارس وأقصى بلاد العرب كان ذلك أشبَهَ، إذ كان أهلُ الكوفة قد نزلوا بأدنى بلاد النَّبَط وأقصى بلاد العرب. ويسمي أهلُ الكوفة "الحَوْك": الباذَرُوج، و"الباذروج" بالفارسية، و"الحَوْك" كلمة عربيّة. وأهلُ البصرة إذا التقت أربعُ طرق يسمُّونَها: مُرَبَّعة، ويسمّيها أهلُ الكوفة: الجهار سوك، و"الجهار سُوك" بالفارسيّة. ويسمّون "السُّوق والسُّوَيقة": وازار، و"الوازار" بالفارسيّة، ويسمُّون "القِثَّاء":

خيَارًا، و"الخيار" بالفارسيّة، ويسمُّون "المجدوم": وَبذي، بالفارسية. وقد يستخفُّ النَّاسُ ألفاظًا ويستعملونها، وغيرُها أحقُّ بذلك منها".

ويقابلنا عند الجاحظ أيضا فى "البيان والتبيين" نص على درجة كبيرة من الأهمية يصف فيه ناقدنا وأديبنا القدير تعريفات البلاغة لدى الأمم المختلفة:

"خبّرني أبو الزُّبير كاتبُ محمَّد بن حَسَّان، وحدّثني محمد بن أبان، ولا أدري كاتِبَ مَن كان، قالا: قيل للفارسيّ: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفَصْل من الوصل، وقيل لليونانيّ: ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام، واختيار الكلام، وقيل للروميّ: ما البلاغة؟ قال: حُسْن الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يَوْمَ الإطالة، وقيل للهنديّ: ما البلاغة؟ قال: وضُوح الدّلالة، وانتهاز الفرصة، وحسن الإشارة، وقال بعضُ أهل الهند: جِمَاع البلاغة البَصَر بالحُجّة، والمعرفة بمواضع الفرصة، ثم قال: ومن البصر بالحُجّة والمعرفة بمواضع الفُرصة أن تدعَ الإفصاح بها إلى الكناية عنها إذا كان الإفصاحُ أوعَرَ طريقةً. وربما كان الإضرابُ عنها صَفْحًا أبلَغَ في الدَّرَك وأحقَّ بالظَّفَر". ويلاحَظ أن كل تعريف من تلك التعاريف إنما ينظر إلى الأمر من زاوية خاصة بحيث نراها فى النهاية تتكامل ولا تتناقض، وهو ما يدل على أن البلاغة أكبر من أن تنحصر فى ذوق أمة واحدة من الأمم، بل كلٌّ يركز عليها من جانب واحد من جوانبها ليس إلا،

وهو ما عبر العرب عنه بقولهم: "لكل مقام مقال". أى أن على السياق فى الكلام (وفى غير الكلام أيضا، وهو ما يعرف الآن بـ"نظرية السياق") مُعوَّلا كبيرا. بيد أننا كنا نؤثر لو استطاع الجاحظ أن يورد لنا صاحب كل قول من هذه الأقوال وموقعه من ثقافة أمته وأدبها، لكنه للأسف لم يفعل! المهم أن النص الذى أمامنا هو من نصوص الدراسة المقارنة المبكرة والهامة فى تراثنا النقدى.

وفى موضع آخر من "البيان والتبيين" أيضا يسوق الجاحظ هذا النص الذى يتناول تأثر البلاغة العربية بما نُقِل من بلاغة الهند بشىء من التفصيل أكبر، إذ يورد نص صحيفة هندية تتعرض لتعريف البلاغة فى مجال الخطابة:

"قال معمَّر أبو الأشعث: قلتُ لبَهْلة الهنديّ أيّامَ اجتَلَب يحيى بنُ خالد أطبّاءَ الهند مثل مَنكَة وبازِيْكر وقلبرَقل وسِنْدباذ وفُلان وفُلان: ما البلاغةُ عند الهند؟ قال بَهْلة: عندنا في ذلك صحيفةٌ مكتوبة، ولكنْ لا أُحسن ترجمتَها لك، ولم أعالج هذه الصناعة فأثقَ من نفسي بالقيام بخصائصها، وتلخيص لطائف معانيها. قال أبو الأشعث: فلقيتُ بتلك الصحيفة التَّراجمةَ فإذا فيها: أوّل البلاغة اجتماع آلة البلاغة، وذلك أن يكون الخطيبُ رابطَ الجأْش، ساكنَ الجوارح، قليلَ اللحْظ، متخيّرَ اللفْظ، لا يكلّم سَيّدَ الأمّة بكلام الأمَة، ولا الملوكَ بكلام السُّوقة، ويكونَ في قُواه فضلُ التصرُّف في كلّ طبقة، ولا يدقّق المعاني كلّ

التدقيق، ولا يُنقّحَ الألفاظ كل التنقيح، ولا يُصَفّيَها كلَّ التّصفية، ولا يهذّبَها غاية التهذيب، ولا يفعلَ ذلك حتى يصادفَ حكيما أو فيلسوفا عليما، ومَن قد تعوَّد حذف فُضول الكلام، وإسقاطَ مشتركاتِ الألفاظ، وقدْ نَظَر في صناعة المنطق على جهة الصّناعة والمبالغة لا على جهة الاعتراض والتّصفح، وعلى وجه الاستطراف والتّظَرُّف" . ويدور الكلام فى هذه السطور على مراعاة مبدإ مقتضى الحال، وهو ما كان العرب يقصدونه بقولهم: "لكل مقامٍ مقال" حسبما مر قبل قليل، وعلى أن يترك الأديب متنفَّسا كافيا للطبع فلا يسرف فى مراعاة أصول الصنعة حتى لا يتخشَّب الإبداع تخشُّبًا .

وللجاحظ كذلك مقارنات بين العرب وبعض الأمم الأخرى فى فَنَّيِ الخطابة والرسائل هى من صميم الدراسات الأدبية المقارنة، إذ عرض فى "البيان والتبيين" ما قالته الشعوبية من أن "الخطابة شيءٌ في جميع الأمم، وبكلِّ الأجيال إليه أعظم الحاجة، حتَّى إنّ الزّنْج مع الغَثَارة، ومع فرط الغَباوة، ومع كلال الحَدّ وغلَظ الحسّ وفساد المزاج، لَتُطيل الخُطَبَ، وتفوق في ذلك جميعَ العجم، وإن كانت معانيها أجفى وأغلظ، وألفاظُها أخْطَلَ وأجهل. وقد علمْنا أنّ أخطبَ النّاسِ الفُرْس، وأخطبَ الفرس أهل فارس، وأعذبَهم كلاما وأسهلهم مخرجا وأَحسنهم دَلّا وأشدّهم فيه تحكما أهلُ مرو، وأفصحَهم بالفارسية

الدَّرِيَّةِ، وباللغة الفَهْلَوِيّة أهلُ قصبة الأهواز. فأمّا نَغْمةُ الهَرابذة ولغةُ المَوَابذة فلصاحب تفسير الزَّمزمة. قالوا: ومَن أحبَّ أن يبلُغ في صناعة البلاغة ويعرفَ الغريب ويتبحَّرَ في اللغة فلْيقرأ كتاب كارْوَنْد، ومَن احتاج إلى العقل والأدب والعلم بالمراتب والعِبَر والمَثُلات والألفاظ الكريمة والمعاني الشريفة فلْينظُرْ في سِيَر الملوك. فهذه الفرسُ ورسائلُها وخطبها، وألفاظُها ومعانيها. وهذه يُونان ورسائلُها وخطبُها، وعِلَلُها وحِكَمُها، وهذه كُتُبها في المنطق التي قد جعلتها الحكماءُ بها تعرف السَّقَم من الصّحّة، والخطأَ من الصَّواب. وهذه كتبُ الهند في حِكَمها وأسرارها، وسِيَرها وعِللها. فمن قرأ هذه الكتبَ، وعرفَ غَوْرَ تلك العقول وغرائبَ تلك الحِكَم عرف أين البيانُ والبلاغة، وأين تكاملَتْ تلك الصّناعة. فكيف سَقَط على جميع الأُمَم من المعروفين بتدقيق المعاني وتخيّر الألفاظ وتمييز الأمور أن يشيروا بالقَنا والعِصيّ، والقُضبان والقِسيّ؟ كلاّ، ولكنكم كنتم رعاةً بين الإبل والغنم، فحملتم القَنا في الحضَر بفضل عادتكم لحملها في السَّفَر، وحملتموها في المَدَر بفَضْل عادتكم لحملها في الوَبَر، وحملتموها في السّلم بفضْل عادتكم لحملها في الحرب. ولطُول اعتيادكم لمخاطبة الإبل جفا كلامُكم، وغلُظت مخارجُ أصواتكم، حتَّى كأنّكم إذا كلّمتم الجلساء إنّما

تخاطبون الصُّمَّان. وإنما كان جُلُّ قتالكم بالعصيّ، ولذلك فخر الأعشى على سائر العرب فقال: لسنا نُقاتِل بالعصيِّ ولا نُرامي بالحجارة".

ثم كرّ الجاحظ على هذا الادعاء مفندا ما يحويه من شبهات شبهةً شبهةً: "وجملة القول أنّا لا نعرف الخُطَبَ إلاّ للعرب والفُرْس، فأما الهندُ فإنما لهم معانٍ مدوَّنة وكُتُبٌ مخلّدة لاتضاف إلى رجلٍ معروف ولا إلى عالم موصوف، وإنّما هي كتبٌ متوارثة، وآدابٌ على وجه الدّهر سائرةٌ مذكورة.

ولليونانيّين فلسفةٌ وصناعةُ منطقٍ، وكان صاحبُ المنطقِ نفسُه بَكِيَّ اللسان، غيرَ موصوفٍ بالبيان، مع علمه بتمييز الكلام وتفصيله ومعانيه وبخصائصه. وهم يزعمون أنّ جالينوس كان أنطَقَ الناس، ولم يذكروه بالخطابة، ولا بهذا الجنس من البلاغة. وفي الفُرس خُطباء، إلاّ أنّ كلَّ كلامٍ للفُرس وكلّ معنىً للعجم فإنّما هو عن طُول فكرة وعن اجتهاد رأيٍ وطُول خلوة، وعن مشاورة ومعاونة، وعن طُول التفكُّر ودراسة الكُتُب، وحكايةِ الثاني علمَ الأول، وزيادةِ الثالث في علم الثاني، حتّى اجتمعت ثمار تلك الفِكَر عند آخِرِهم.

وكلُّ شيءٍ للعرب فإنّما هو بديهةٌ وارتجالٌ وكأنّه إلهام، وليست هناك معاناةٌ ولا مكابدة ولا إجالةُ فكرٍ ولا استعانة، وإنّما هو أن يصرفَ وَهْمَه إلى

الكلام، وإلى رَجَزِ يومِ الخصام، أو حين يمتَح على رأس بئر أو يحدُو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراعٍ أو في حرب، فما هو إلاّ أن يصرف وَهْمَه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، ثم لا يقيّده على نفسه، ولا يدرسه أحدًا من ولده. وكانوا أُمّيِّين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلّفون، وكان الكلام الجيّد عندهم أظهرَ وأكثرَ، وهم عليه أقدر، وله أقهَر، وكل واحدٍ في نفسه أنطَق، ومكانُه من البيان أرفع، وخطباؤهم للكلام أَوْجَد، والكلام عليهم أسهل، وهو عليهم أيسر من أن يفتقروا إلى تحفُّظ، ويحتاجوا إلى تدارُس. وليس هم كمن حفظ علمَ غيرِه، واحتذى على كلام مَن كان قَبله، فلم يحفظوا إلاّ ما عَلِق بقُلوبهم، والتحم بصدورهم، واتّصل بعقولهم من غير تكلف ولا قصد ولا تحفُّظ ولا طلب. وإنّ شيئًا هذا الذي في أيدينا جزءٌ منه لَبِالمقدار الذي لا يعلمه إلاّ مَن أحاط بقَطْرِ السّحاب وعددِ التُّراب، وهو الله الذي يحيط بما كان، والعالِمُ بما سيكون.

ونحن، أبقاك الله، إذا ادّعينا للعرب أصنافَ البلاغة من القصيد والأرجاز، ومن المنثور والأسجاع، ومن المزدوج وما لا يزدوج، فمعَنا العلم أن ذلك لهم شاهدٌ صادقٌ من الدّيباجة الكريمة، والرّونق العجيب، والسَّبْك

والنَّحت الذي لا يستطيع أشعَرُ الناس اليومَ ولا أرفعهُم في البيان أن يقول مثلَ ذلك إلاّ في اليسير والنَّبذ القليل. ونحن لا نستطيع أن نَعلم أنّ الرسائل التي بأيدي الناس للفُرْس أنها صحيحة غير مصنوعة، وقديمةٌ غيرُ مولَّدة، إذْ كان مثل ابن المقفَّع وسهل بن هارون وأبي عُبَيد الله وعبد الحميد وغيلان يستطيعون أن يولِّدوا مثل تلك الرسائل، ويصنعوا مثل تلك السِّيَر. وأخرى: أنك متى أخذتَ بيد الشُّعوبيّ فأدخلتَه بلادَ الأعراب الخُلَّص، ومعدنَ الفصاحة التامّة، ووقّفْتَه على شاعرٍ مُفْلِق أو خطيبٍ مِصْقَع علم أنّ الذي قلتَ هو الحقُّ، وأبصَرَ الشاهد عِيانا. فهذا فرقُ ما بيننا وبينهم".

وفى هذا النص نلاحظ أنه لا وجود لأية صلة تاريخية بين الخطابة العربية والخطابة الفارسية أو الإغريقية، وكل ما هنالك أن الجاحظ أراد أن يبين لنا أن العرب يتفوقون على هاتين الأمّتين اللتين كانتا تعيبانهم وتحملان على النيل من بلاغتهم وفصاحتهم ومقدرتهم على الخطابة. وهذا النص شاهد على ما قلناه من أن أسلافنا العرب قد ساروا من قديم فى الطريق الذى سار فيه الأمريكان بعد ذلك بقرون طوال وقيل إنهم هم أول من عبّده مع أنهم مسبوقون إليه سبقا كبيرا كما هو واضح تمام الوضوح. وهو ما يقال أيضا عن النص التالى الخاص بالمقارنة بين خطب العرب وخطب الزنوج. ففى "الحيوان" للجاحظ

أيضا نقرأ هذا التعليق الذى رد به على من يُثْبِت طول الخطب للزنوج: "وأما ما ذَكَرَ به الزّنجَ من طول الخُطب فكذلك هم في بلادهم وعند نوائبهم، ولكنّ معانيهم لا ترتفع عن أقدار الدوابّ إلاّ بما لا يُذْكَر". فهذه النصوص هى من صميم الدراسات الأدبية المقارنة لأنها فى المقارنة بين المواهب العقلية والفنية لدى العرب وبين مواهب الفرس والهند والإغريق وانعكاس ذلك فى بعض الأجناس الأدبية وما يرتبط بها من تقاليد فنية واجتماعية، وكذلك العوامل التى ساعدت على ظهور هذه المواهب والتقاليد، وأدت إلى نشوء تلك الفروق التى رأى الجاحظ أنها تميز كل أمة عن الأخرى.

وإذا كانت النصوص الجاحظية السابقة فى المقارنة بين العرب وغيرهم فى بعض ميادين النثر فإن النص التالى المأخوذ أيضا من كتابه: "البيان والتبيين" هو فى المقارنة الشعرية: "وقد ذكرنا أنّ الأمم التي فيها الأخلاقُ والآداب والحِكَم والعلم أربع، وهي: العرب، والهند، وفارس، والروم، وقال حُكَيم بنُ عيّاش الكلبيّ:

أَلم يكُ مُلكُ أرضِ الله طُرّا * لأربعةٍ لَه متميِّزينا
لِحِمْيَرَ والنّجاشيِ وابنِ كِسرى * وقيصرَ غيرَ قولِ المُنْتَرِينا

فما أدري بأيّ سببٍ وضع الحبشةَ بهذا المكان. وأما ذكرُهُ لحِمْيَرَ فإنْ كانَ إنّما ذهب إلى تُبَّعٍ نفسه في الملوك فهذا له وجه، وأما النّجاشيّ فليس هو

عند الملوك في هذا المكان. ولو كان النجاشيُّ في نفسه فوق تُبّع وكسرى وقيصر لما كان أهلُ مملكته من الحبَش في هذا الموضع. وهو لم يفضّل النجاشيَّ لمكان إسلامه. يدلُّ على ذلك تفضيلُه لكسرى وقيصر. وكان وَضَع كلامه على ذكر الممالك، ثم ترك الممالك وأخذ في ذكر الملوك، والدّليل على أن العرب أنطقُ، وأن لغتَها أوسع، وأن لفظَها أدلُّ، وأن أقسام تأليف كلامها أكثر، والأمثالَ التي ضُرِبت فيها أَجْوَد وأَسْيَر، والدّليل على أن البديهة مقصورٌ عليها، وأن الارتجال والاقتضاب خاصٌّ فيها، وما الفرق بين أشعارهم وبين الكلام الذي تسمّيه الرُّوم والفرس: "شعرا"، وكيف صار النَّسيب في أشعارهم وفي كلامهم الذي أدخلوه في غنائهم وفي ألحانهم إنما يقال على ألسنة نسائهم، وهذا لا يُصاب في العرب إلاّ القليلَ اليسير، وكيف صارت العرب تقطّع الألحانَ الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونا على موزون، والعجمُ تمطّط الألفاظ فتقبض وتبسُط حتّى تدخل في وزن اللحن فتضعَ موزونا على غير موزون".

وبالمناسبة فهذه الملاحظات المقارنة تحتاج بدورها إلى من يدرسها دراسة مقارنة للتثبت من مدى صحتها أو تهويلها أو نُدُودها عن الصواب جملة وتفصيلا والأسباب التى أدت بالجاحظ إلى هذا أو ذاك فى حالة ما لو ثبت أنها ملاحظات غير سديدة. . . إلخ.

وفى هذا السياق من المقارنة بين الأدب العربى فى بعض خصائصه وبعض الآداب الأجنبية نورد هذا النص المهم من "المثل السائر" لابن الأثير فى مسألة طول القصائد وقصرها بين الشعر العربى ونظيره الفارسى، إذ كان ابن الأثير يوازن بين فنَّي النثر والشعر ويرصد الفروق بينهما، إلى أن أتى إلى مسألة التطويل والتقصير فقال إنه مما لا يحسن فى الذوق العربى أن يطوّل الشاعر قصائده ويشقق المعانى ويستوفى الكلام فيها مما هو أليق بالنثر. وهنا ينطلق فى موازنة بين العرب والفرس فى تلك النقطة قائلا إن "الشاعر إذا أراد أن يشرح أمورا متعددة ذوات معانٍ مختلفة في شعره واحتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائتى بيت أو ثلثمائة أو أكثر من ذلك فإنه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير منه، بل يجيد في جزء قليل، والكثير من ذلك رديء غير مَرْضِيّ. والكاتب لا يُؤْتَى من ذلك، بل يطيل الكتاب الواحد إطالة واسعة تبلغ عشر طبقات من القراطيس أو أكثر، وتكون مشتملة على ثلثمائة سطر أو أربعمائة أو خمسمائة، وهو مجيد في ذلك كله. وهذا لا نزاع فيه لأننا رأيناه وسمعناه وقلناه. وعلى هذا فإني وجدت العجم يَفْضُلون العرب في هذه النكتة المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتابا مصنَّفا من أوله إلى آخره شعرا، وهو شرح قصص وأحوال، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل

الفردوسي في نظم الكتاب المعروف بشاه نامه، وهو ستون ألف بيت من الشعر يشتمل على تاريخ الفرس. وهو قرآن القوم. وقد أجمع فصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه. وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها، وعلى أن لغة العجم بالنسبة إليها كقطرة من بحر".

وواضح هنا أيضا أنه لا وجود لأية علاقة بين الفنين الأدبيين اللذين تمت المقارنة بينهما. ومرة أخرى أرانى فى حاجة إلى الإلحاح على أن العرب قد سبقوا الأمريكان إلى هذا المنهج، ورغم ذلك نرى الباحثين يكثرون من عزو هذا الأمر إليهم رغم أنهم ليسوا أبناء بجدتها كما قلنا.

وقد نقل الدكتور السعيد محمد جمال الدين هذا النص ووازن بينه وبين ما قاله الدكتور طه حسين من أن الشعر الفارسى يقوم على تقليد رصيفه العربى فى جوانب منه، ورأى أن ابن الأثير كان أكثر إنصافا من طه حسين، الذى قال إنه أرجع كل شىء فى الأدب الفارسى بكل ما يتميز به من عبقرية إلى الأدب العربى (د. السعيد محمد جمال الدين/ نقوش فارسية على لوحة عربية/ الدار الثقافية للنشر/ القاهرة/ ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م/ ٨٦- ٨٨). والحق أن طه حسين لم يقل هذا بالضبط، بل كل ما قاله هو أن الشعر الفارسى (لا أدب الفرس أجمع) يدين للأدب العربى "بناحية من أنحائه"، يقصد الأوزان

الشعرية. وأنا أفهم محبة الأستاذ الدكتور للأدب الفارسى، على الأقل لأنه تخصصه، فضلا عن أنه يستطيع تذوقه أفضل من غيره ممن لا يتصلون به إلا عن طريق الترجمات، وبخاصة إذا كان الأمر يتعلق بقراءة الشعر. لكن هذا شىء، والظن بأن طه حسين يرجع كل شىء فى آداب الفرس إلى احتذاء الأدب العربى ليس غير هو شىء آخر مختلف.

كذلك أحب أن أهدى إلى الأستاذ الدكتور النص التالى الذى عثرت به أثناء تجوالى فى تراثنا الأدبى والنقدى للحصول على أكبر قدر من النصوص المقارنة فيه، وهو يتعلق بـ"الشاهنامه"، التى حاول أن يجد فى كتب نقدنا القديم كل ما يتعلق بها فلم يعثر فيما يبدو لى إلا على نص ابن الأثير السالف. والنص موجود فى كتاب صلاح الدين الصفدى: "نصرة الثائر على المثل السائر"، الذى ألفه للرد على بعض ما جاء فى كتاب ابن الأثير كما هو واضح من عنوانه، وهو يجرى على النحو التالى: "قال (أى ابن الأثير) في تفضيل النثر على النظم في آخر الكتاب إن "الشاعر إذا أراد أن يشرح أمورا متعددة ذوات معان مختلفة في شعره واحتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائتي بيت أو ثلاثمائة أو أكثر من ذلك، فإنه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير منه، بل يجيد في جزء قليل، والكثير من ذلك رديء غير مَرْضِيّ. والكاتب لا يُؤْتَى من ذلك، بل يطيل في

الكتّاب الواحد إطالة واسعة تبلغ عشر طبقات من القراطيس أو أكثر، وتكون مشتملة على ثلاثمائة سطر أو أربعمائة أو خمسمائة، وهو مُجِيد في ذلك كله. وهذا لا نزاع فيه، لأننا رأيناه وقلناه. وعلى هذا فإني وجدت العجم يَفْضُلون العرب في هذه النكتة المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتابا مصنَّفا من أوله إلى آخره شعرا، وهو شرح قصص وأحوال، يكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف شاه نامه، وهو ستون ألف بيت من الشعر يشتمل على تاريخ الفرس. وهو قرآن القوم. وقد أجمع فصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه. وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها، وعلى أن لغة العرب بالنسبة اليها كقطرة من بحر".

أقول: قد ختم ابن الأثير رحمه الله تعالى كتابه بهذه النكتة التي مال فيها إلى الشعوبية، وما قال مَعْمَر بن المثنى ولا سهل بن هارون ولا ابن غَرْسِيه في رسالته مثل هذا. وقد وُجِد في أهل اللسان العربي مَنْ نَظَم الكثير أيضا. وإنْ عَدّ هو الفردوسي عددت له مثل ذلك جماعة منهم من نَظَم تاريخ المسعودي نظما في غاية الحسن، ومنهم من نظم كتاب كليلة ودمنة في عشرة آلاف بيت، ونظمها أبان اللاحقي أيضا. وأخبرني الشيخ الإمام الحافظ شمس الدين أبو

عبد الله محمد الذهبي أن مكي ابن أبي محمد بن محمد بن أبيه الدمشقي (عُرِف بـ"ابن الدجاجية") نظَم كتاب "المهذَّب" قصيدة علي رَوِيّ الراء سماها: "البديعة في أحكام الشريعة"، انتهى. قلت: والمهذب في أربع مجلدات.

وبعض المغاربة امتدح سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم في قصيدة عِدّتها ثمانية عشر ألف بيت. ولابن الهبارية كتاب "الصادح والباغم" في ألفي بيت، كل بيت منها قصرٌ مَشيد، ونكته ما عليها في الحسن مزيد، يشتمل على الحكايات والنوادر والأمثال والحكم، وكلها في غاية الفصاحة والبلاغة ليس فيها "لو" ولا "ليت". وأما من نَظَم الألف وما دونه فكثير جدا لا يبلغهم الحصر، وأما "الشاطبية" وما اشتملت عليه من معرفة القراءات السبع واختلافها، وتلك الرموز التي ظاهرها الغزَل وباطنها العلم، فكتاب اشتهر وظهر، وخلب سحره الألباب وبهر، حتى قال القائل فيها:

جلا الرّعينيّ علينا ضحى * عروسه البكر ويا ما جلا
لو رامها مبتكرٌ غيره * قالت قوافيها له الكل: لا

وأما أراجيز النحو والعروض والفقه، كالذي نظم "الوجيز" و"منظومة الحنفية" وغير ذلك من الطب وغيره من العلوم، فكثير جدا إلى الغاية التي لا يحيط بها الوصف.

وما سمعنا بمن اشتغل من العجم بالعربية إلا وفضّل اللغة العربية. برهان هذه الدعوى أن أبا علي الفارسي وبندار وأبا حاتم والزمخشري وغير هؤلاء لما اشتغلوا بالعربية وذاقوا حلاوتها هاموا بها وكَلِفوا بمحاسنها، وأَفْنَوُا الليالي والأيام في تحصيلها، وأنفقوا مدة العمر في تأليفها وتدوينها وتتبع محاسنها وقواعد أَقْيستها وغرائب فنونها. ومن المستحيل أن يكون هؤلاء القوم اجتهدوا هذا الاجتهاد في العربية وأَفْنَوْا مدة العمر، وهي ما لا يُخلَف، في شيء هو دون غيره، والأَوْلَى بهم وبكل عاقلٍ الاشتغال بالأحسن والأفصح والأبلغ والأحكم. ولو علم هؤلاء القوم أن اللغة الأعجمية لها "أفعل التفضيل" ما عرّجوا على العربية إلا ريثما عرفوها، ثم عاجوا إلى لغتهم. ومن الكَلِم النوابغ للزمخشري: "فَرْقك بين الرُّطَب والعجم فَرْقك بين العرب والعجم". ومنها: "العرب نَبْعٌ صلب المعاجم، والغَرَب مثلٌ للأعاجم". فانظر إلى الزمخشري كيف جعل العرب رُطَبا والعجم عجما، والعجم بتحريك الجيم هو النوى، وكيف جعل العرب مثل شجر النبع، وهو صُلْب تُتَّخذ منه القِسِيّ، وجعل العجم مثل شجر الغَرَب، وهو خوّار. قال المتنبي:

فلا تَنَلْك الليالي، إنّ أيديها * إذا ضَرَبْن كَسَرْن النبع بالغَرَبِ

فإن قلتَ: ما كان علماء العربية من العجم عالمين باللغة العجمية كما ينبغي، قلتُ: أليس أنهم كانوا يعرفون العجمية، ثم إنهم تمهروا في العربية وبالغوا في إتقانها؟ ومن وصل في لغة من اللغات إلى ما وصل إليه أبو علي والزمخشري وغيرهما من معرفة الاشتقاق الأكبر والأصغر والأبنية والتصريف في الاسم والفعل الماضي والمضارع والأمر واسم الفاعل والمفعول وصارت له تلك الملكة، كان عنده من الأهلية أن ينظر في كل لغة عرف لسانها، وأن يستخرج قواعدها ويتبع أصولها فيقع على غرائب حكمها ومحاسن قواعدها لاشتباك العلوم بعضها ببعض واجتماع شملها في الغاية التي أوجبت وضعها. ولا يضع اللغة إلا حكيم. ألا ترى أن بعض النحاة رتب اللغة التركية على القواعد النحوية، وميز الاسم من الفعل، والماضي من المضارع من الأمر، وضمير المتكلم من المخاطب من الغائب، والجمع من الإفراد، وعلامة الجمع، والمضاف من المضاف إليه إلى غير ذلك؟ وهذا أمر غير خاف. وأما قوله إن "كتاب شاه نامه ستون ألف بيت كلها في غاية الحسن من الفصاحة والبلاغة، وما فيها ما يعاب"، فإن هذه الدعوى لا تُسْمَع مجردةً عن البرهان الذي يؤيدها. ومن يأتي بستين ألف كلمة، أو بستة آلاف كلمة تكون في غاية الفصاحة في الألفاظ، والبلاغة في المعنى حتى إنها لا تعاب بوجه؟ هذا ليس في قُوَى البشر في لغة من اللغات.

سلّمنا أن ذلك ما يعاب في تلك اللغة، فمن أين لك أن جيد شعر العجم في طبقة جودة شعر العرب. كما تقول: القمر أشد نورا من النجوم، والشمس أشد نورا من النجوم، فالشمس والقمر اشتركا في الفضيلة على النجوم، ولكنهما في نفسيهما لا يستويان مثلا.

وكل لـــه فضله، والحُجـــو ل يــوم التفاضــل دون الغــررْ

فهل جيّد العجم مِثْل جيّد العرب، كوصف امرئ القيس في الخيل، والنابغة في الاعتذار، وزهير في المدائح، والأعشى في الخمر، أو كجيّد جرير والفرزدق والأخطل وبشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبي نُوَاس وديك الجن والحسين بن الضحاك والمتنبي وأبي تمام والبحتري وابن الرومي وابن المعتز وأبي فراس وغيرهم وإلى هذا العصر، وما بين ذلك من الشعراء الذين تغرق قطرات العجم في لججهم، حتى إنه يقول: إن ذلك كله جيد لا يعاب؟ هل يستويان مثلا في الجودة من حيث هي:

ألم تـــر أن الســـيف يـــنقص قيمـــةً * إذا قلـــت إن الســيف أمــضى مـــن العـــصا؟

وإنما قلّ الجيّد في الشعر لأن البلغاء وعلماء الأدب انْتَقَوُا الجيّد العالي الذي يكون نهاية في الفصاحة والبلاغة، وجعلوه أنموذجا ومثالا يُحذَى، على ما قرروه بقوة فكرهم وصحة انتقادهم، فكان ذلك الجيد في الطبقة العليا. ولا جرم أن الساقط من الشعر أكثر من العالي عند أئمة البلاغة، وإلا فعلى الحقيقة

الذي يعده أرباب البلاغة من ساقط الشعر يكون جيدا عند غيرهم غير معيب، إلا ما هو ساقط إلى الغاية. وهذه النكتة هي العلة في قلة الجيد من الشعر. ومن أين في شعر العجم ما في شعر العرب من المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه والتورية والاستخدام والجناس، على اختلاف كل نوع من هذه الأنواع وتشعب أقسامه. . . إلى غير ذلك من أنواع البديع، وهو ما يقارب المائة نوع؟ هيهات ما بينهما صيغة "أفعل". وذكر الحصري في "زهر الآداب" أن أعرابيا قال لشاعر من أهل الفرس: "الشعر للعرب، وكل من يقول الشعر منكم، فإنما نزا على أمّه رجل منا"، انتهى. وقد أنصف ابن خلف في قوله: "وللعرب بيت وديوان، وللعجم قصر وإيوان".

وأما دعواه أن الشاعر لا يُحْسِن في الأكثر، فالعذر في ذلك ظاهر لأنه في ضائقتين شديدتين إلى الغاية، وهما الوزن، ولزوم الرَّوِيّ الواحد. والناثر غير مضطر إلى شيء منهما، بل هو مُخلًّى ونفسه: إن شاء أتى بسجعتين على حرف واحد، وإن شاء على أكثر، وإن شاء أتى بالسجعة على عشرين كلمة، أو على أقل إلى كلمتين. ولو أتى الكاتب برسالة مطولة على حرف واحد في سجعه، وعدد مخصوص من كلمات السجع، لكان حاله حال الشاعر، بل كان

كلامه أسمج وأثقل على الأسماع والقلوب، لأن الشعر يروّجه الوزن، ولا كذلك النثر. فحينئذ لا يصلح هذا أن يكون فضيلة في النثر على النظم.

وكيف، ولم يزل للشعر ماءٌ * يرفّ عليه ريحان القلوب؟

وليكن ها هنا آخر ما أردته من الكلام على "المثل السائر"، وقد ساَمحته في كثير سقطُه فيه ظاهر".

ولا ريب فى أن هذا النص يشهد للصفدى (وهذه ميزة فى معظم علمائنا القدامى) بسعة الاطلاع وحضور الشواهد على مَدّ ذراعه رغم أنه كان يعيش فى عصر لا يعرف المشباك (الإنترنت) ولا الفهارس. وبالمثل لا بد من التنبيه عنده إلى روح الحب الغلاب للعرب وكل ما يتّصل بهم من لغة وأدب وفكر. لكننى لا أستطيع أن أشاركه الزعم بأن الآداب الأخرى تخلو من التشابيه والاستعارات والكنايات، وإن كان كلامه فى البديع لا ينطبق عليه هذا، إذ يبدو لى أن لساننا، فى عصور معينة منه على الأقل، قد استعمل المحسنات البديعية أكثر جدا مما فعل أى أدب آخر مما نعرف. وعلى كل حال فإن هذا النص هو من النصوص الكاشفة فى ميدان المقارنات الأدبية فى نقدنا القديم.

ومع ابن قتيبة فى النص التالى يلقانا جانب آخر من جوانب الدراسة الأدبية المقارنة، ألا وهو المقارنة بين موضوعات الشعر العربى ونظامه العروضى وما يقابل ذلك فى الأشعار الأعجمية، بالإضافة إلى الأشكال العروضية التى أخذها الشعر الفارسى من لغة الضاد. يقول: "وللعرب شعر لا يَشْرَكها أحد من الأمم الأعاجم فيه على الأوزان والأعاريض والقوافى والتشبيه ووصف الديار والآثار والجبال والرمال والفَلَوات وسُرَى الليل والنجوم. وإنما كانت أشعار العجم وأغانيهم فى مُطْلَق من الكلام، ثم سمع بَعْدُ قومٌ منهم أشعار العرب وفهموا الوزن والعروض فتكلفوا مثل ذلك فى الفارسية وشبّهوه بالعربية". فابن قتيبة فى هذه السطور يتناول موضوعا من موضوعات الأدب المقارن، وهو موضوع تأثير أدب أمة من الأمم على أدب أمة أخرى، والتأثير هنا فى موضوعات الشعر وموسيقاه، وإن لم يفصّل عالمنا القديم القضية بما يضع النقط على الحروف كما نقول اليوم.

وتحت عنوان "في التنبيه على خطإ المعاني وصوابها" يكتب أبو هلال العسكرى فى "كتاب الصناعتين" قائلا: "إن الكلام ألفاظٌ تشتمل على معان تدلّ عليها ويعبّر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ، لأنّ المدار بَعْدُ على إصابة المعنى، ولأنّ المعاني تحلّ من الكلام

محلَّ الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسْوة، ومَرْتبة إحداهما على الأخرى معروفة. ومن عرف ترتيب المعاني واستعمال الألفاظ على وجوهها بلغة من اللغات ثم انتقل إلى لغة أخرى تهيّأ له فيها من صنعة الكلام مثل ما تهيأ له في الأولى. ألا ترى أن عبد الحميد الكاتب استخرج أمثلة الكتابة التي رسمها لمن بعده من اللسان الفارسي فحوّلها إلى اللسان العربي؟ فلا يكمل لصناعة الكلام إلا من يكمل لإصابة المعنى وتصحيح اللفظ". ففى هذا النص إشارة كاشفة إلى أحد المصادر التى امتاح منها بعض الكتاب العرب ذوى الباع الأوفى فى الكتابة الديوانية، وهو ما ينبهنا إلى أحد المسارات التى سلكتها صنعة الأسلوب الأدبى فى ذلك المجال الكتابى من الفرس إلى العرب فى أواخر العصر الأموى.

وثمة مسألة ذات أهمية شديدة فى ميداننا هذا، وهى البحث فى تمايز الأذواق والفُهوم الأدبية بين لغة ولغة. وقد عثرت على هذا النص المهم وأنا بصدد تأليف الفصل الحالى، وهو عبارة عن حوار بين عمرو بن عبيد المعتزلي وأبي عمرو بن العلاء التميمي حول مدى التطابق أو الاختلاف بين استعمال إحدى الكلمات فى لغة ما واستعمالها هى ذاتها فى لغة مغايرة تبعا لتباين الأذواق فى الأمتين: "جاء عمرو بن عُبَيْد المعتزلي إلى أبي عمرو بن العلاء

التميمي فقال: يا أبا عمرو، يُخْلف الله وعده؟ قال: لا. قال: أفرأيت من أَوعده الله على عمل عقابا، أَيُخْلف الله وعده فيه؟ فقال أبو عمرو بن العلاء: من العُجْمة أُتيتَ يا أبا عثمان. إن الوعد غير الوعيد، إن العرب لا تَعُدّ عارا ولا خُلْفا أن تعد شرًّا ثم لا تفعله، بل ترى ذلك كرما وفضلا، وإنما الخُلف أن تَعد خيرا ثم لا تفعله. قال: فأَوْجِدْني هذا في كلام العرب. قال: نعم، أما سمعت إلى قول الأول:

وإنّي، إن أَوْعَدْتُه أو وَعَدْتُه * لَمُخْلِفُ إيعادي ومُنجِزُ مَوْعِدي؟"

أما فى كتاب "الروض المعطار فى خبر الأقطار" لابن عبد المنعم الحِمْيَرى فنقرأ (فى مادة "النوشجان") هذه السطور المهمة التى تتعلق بتحديد مكان فى بلاد فارس زاره المتنبى ووصفه فى نونيته التى قالها مَقْصِدَه عضد الدولة البويهى ليمدحه: "النوشجان من بلاد فارس، وفيها شِعْب بَوّان، فيه شجر الجوز والزيتون والكروم وغير ذلك من الفواكه، وهو أحد المواضع المشهورة بالحسن، وفيه يقول المتنبي:

مغاني الشعب طيبا في المغاني * بمنزلة الربيع من الزمان
ولكن الفتى العربي فيها * غريب الوجه واليد واللسانِ"

وهو ما يمكن دخوله، ولو بشيء من التوسع، فى باب صورة البلاد الأجنبية فى الأدب القومى وكيفية تشكُّل تلك الصورة ومدى مطابقتها للواقع أو نأيها عنه. وهذا من موضوعات الأدب المقارن كما هو معروف.

وفى "زهر الأَكَم فى الأمثال والحِكَم" يعرض اليوسى لما قاله بعض النقاد العرب القدماء من أن الحِكَم التى اشتهر بها أبو الطيب المتنبى إنما أخذها عن أرسطو، وليس له فيها من فضل: "وقال (أى المتنبى):

وأظْلَم أهل الظلم من بات حاسدا * لمن بات في نَعْمائه يتقلبُ

قال صاحب "الرسالة الحكيمة": وهو قول أرسطوطاليس: "أقبح الظلم حَسَدك لعبدك ومن تُنعِم عليه". قلت: وهو غلط. إن كانت رواية هذه الحكمة هكذا فإنَ أبا الطيب إنما أراد عكسها، وهو أنَّ أقبح الظلم أنْ يحسدك من تُنعِم عليه وتُحْسِن إليه بدليل سياق كلامه. وقال:

وقد يترك النفس التي لا تهابه * ويخترم النفس التي تتهيب

وقال أيضا:

لا بد للإنسان من ضجعة * لا تقلب المُضْجَع عن جَنْبِه
ينسى بها ما مر من عُجْبه * وما أذاق الموت من كَرْبِه
نحن بنو الموتى، فما بالنا * نعاف ما لا بد من شُرْبِه؟

تبخل أيدينا بأرواحنا * على زمانٍ هي من كَسْبِه
فهذه الأرواح من جَوِّه * وهذه الأجسام من تُرْبِه
لو فكر العاشق في منتهى * حُسْن الذي يَسْبيه لم يَسْبِه

وهو معنى قول أرسطوطاليس: النظر في عواقب الأشياء يزهّد في حقائقها، والعشق عَمَى النفس عن دَرْك رؤية المعشوق. والذي قبله هو معنى قوله أيضا: اللطائف سماوية، والكثائف أرضية، وكل عنصر عائد إلى عنصره الأول. وقال:

يموت راعي الضأن في جهله * موتة جالينوسَ في طبّه

. . . وقال:

وغاية المفرِط في سِلْمه * كغاية المفرط في حَرْبِه

وهو قريب من قول أرسطوطاليس: آخر إفراط التوقّي أوّل موارد الحذر". وهذا، كما نرى، نوع من المقارنة بين بعض النصوص الأدبية فى لغة الضاد ونظائرها فى الأدب أو الفكر الإغريقى، مما لا يحتاج إلى أى مسوغ آخر لتبوئه مكانا مُسْتَحَقًّا فى الأدب المقارن.

ويجرى فى نفس المجرى ما كتبه النويرى عن ذات المسألة فى كتابه: "نهاية الأرب فى فنون الأدب"، إذ قال: "وقد جُمِع من شعر أبي الطيب في

ذلك ما وافق كلام أرسطوطاليس في الحكمة، فمن ذلك قول أرسطوطاليس:

إذا كانت الشهوة فوق القدرة كان هلاك الجسم دون بلوغ الشهوة. قال المتنبي:

وإذا كانت النفوس كِبَارًا * تعبت في مرادها الأجسامُ

وقال أرسطوطاليس: قد يفسد العضو لصلاح أعضاء، كالكيّ والفصْد اللذين يُفسدان الأعضاء لصلاح غيرها. نقله المتنبي إلى شعره فقال:

تموت مَع المرء حاجاته * وتبقى له حاجة ما بَقِي

وقال المتنبي:

ذِكرُ الفتى عمرُه الثاني، وحاجته * ما قاتَه، وفضول العيش أشغالُ

وقال أرسطوطاليس: قد يفسد العضو لصلاح أعضاء، كالكي والفصد اللذين يفسدان الأعضاء لصلاح غيرها. نقله المتنبي إلى شعره فقال:

لعل عَتْبك محمودٌ عواقبه * فربما صَحّت الأجسادُ بالعِلَلِ

وقال أرسطوطاليس: الظلم من طبع النفوس، وإنما يصدها عن ذلك إحدى علتين: إما علة دينية خوف معاد، أو علة سياسية خوف سيف. قال المتنبي:

والظلم من شِيَم النفوس، فإن تجد * ذا عِفّةٍ فلعلّةٍ لا يَظْلِمُ"

والواقع أن مرجع كل كلام فى هذه المسألة هو الكتاب الذى وضعه فى هذا الموضوع محمد بن الحسن الحاتمي بعنوان "الرسالة الحاتمية في سرقات

المتنبي من أرسططاليس"، وما عقّبنا به على النص السابق هو نفسه ما نعقّب به هنا. وقد كانت العرب تدرس هذه المسائل فى باب "السرقات" فى كتب البلاغة والنقد، إلا أن العبرة (كما هو معلوم) بالمضمون لا بالشكل والمصطلح. فالسرقة فى داخل الأدب القومى ليست كالسرقة إذا تمت بالسطو على أدب أمة أخرى، وهذا النوع الأخير يدخل فى باب "الأدب المقارن".

وقد يكون قريبًا من هذا الوادى، وإن خلا الكلام هنا من الاتهام، قول بهاء الدين العاملى فى كتابه: "الكشكول" إن جلال الدين الرومى صاحب "المَثْنوى" (الذى يلقّبه بـ"العرّاف" لتصوفه) قد رد بقول بعض الصوفية على من سأله: "مالك إذا تكلمت بكى كل من يسمعك ولا يبكي من كلام واعظ البلد أحد؟" قائلا إن النائحة الثكلى ليست كالنائحة المستأجَرة، وإن لم يُورِد للأسف كلام الرومى. وفى مواضع متعددة من كتابه نراه يشير إلى الرجل إعجابا بشعره، ومن ذلك قوله فى أبيات جميلة له يذكر أنها من سوانح سفر الحجاز، وهي أبيات خمرية يطلب فيها من نديمه المبادرة بملء الأقداح وطرح لوم اللوام والتمسك بالرجاء فى عفو الله وغفرانه، ثم يضيف قائلا:

يا مُغَنّي، إن عندي كلّ غَمّ * قُمْ وأَلْقِ الناي فيها بالنغمْ

غَنِّ لي دورًا، فقد دار القدحْ * والصَّبا قد فاح، والقُمْري صَدَحْ

واذكرنْ عندي أحاديث الحبيب * إن عيشي من سواها لا يطيب
واحذرنْ ذكرى أحاديث الفراقْ * إن ذكر البعد مما لا يطاقْ
روِّحَنْ روحي بأشعار العربْ * كي يتم الحظ فينا والطرب
وافتح منها بنظمٍ مستطابْ * قلته في بعض أيام الشبابْ:
قد صرفنا العمر في قيلٍ وقالْ * يا نديمي، قم فقد ضاق المجالْ
ثم أطربْني بأشعار العَجَمْ * واطردنْ همًّا على قلبي هجمْ
وابتدىء منها ببيت المثنوي * للحكيم المولويّ المعنوي
قم وخاطبني بكل الألسنة * عَلَّ قلبي ينتبهْ من ذي السِّنَة
إنه في غفلة عن حاله * خابطٌ في قيله معْ قاله
كل آن فهو في قيد جديد * قائلا من جهله: هل من مزيد ؟

وهو ما يعنى أن الرومى كان مقروءا بين العرب على هذا النطاق الواسع.

ومثل هذه الإشارة نجدها عنده أيضا إلى خسرو وشيرين، إذ بعد أن أورد فى "الكشكول" أبياتا رقيقة فى الغزل لعفيف الدين التلمسانى المعروف بـ"الشاب الظريف" عقّب قائلا إن البيت الأخير منها يحوم حول ما قاله النظامى فى "خسرو وشيرين". وهذا هو النص المقصود، وفيه أولا أبيات العفيف التلمسانى، ثم تعليق العاملى عليها:

تحرَّشَ الطَّرفُ بين الجِدّ واللعبِ * أفنى المدامعَ بين الحزن والطربِ
كم ذا أردّد في أرض الحمى قدمي * ترَدُّدَ الشك بين الصدق والكذبِ
كأنني لم أعرِّسْ في مضاربها * ولم أحُطَّ بها رحلي ولا قَتَبِي
ولم أغازل فتاة الحي مائسةً * في روضها بين دُرّ الحَلي والذهبِ
تبدي النفار دلالا وهي آنسةٌ * يا حُسْنَ معنى الرضا في صورة الغضبِ

البيت الأخير من هذه الأبيات يحوم حول قول العارف السامي الشيخ نظامي في كتاب "خسرو وشيرين" . . . ".

هذا، وقد أمدنا القزوينى فى كتابه: "آثار البلاد وأخبار العباد" بنبذة صالحة عن النظامى وأعماله والظروف التى أبدعها فيها . قال عند حديثه عن مدينة جنزة الفارسية: "يُنْسَب إليها أبو محمد النظامي. كان شاعرا مُفْلقا عارفا حكيما . له ديوانٌ حَسَنٌ، وأكثر شعره إلهيات ومواعظ وحِكَم ورموز العارفين وكاياتهم. وله "داستان خسرو وشيرين"، وله "داستان ليلى ومجنون"، وله "مخزن الأسرار وهفت بيكر". ولما نظم فخري الجرجاني "داستان ويس ورامين" للسلطان طغرلبك السلجوقي، وإنه في غاية الحسن، شعره كالماء الجاري كأنه يتكلم بلا تعسف وتكلف، أراد النظامي "داستان خسرو وشيرين" على ذلك المنوال، وأكثر فيه من الإلهيات والحكم والمواعظ والأمثال والحكايات الطيبة، وجعله للسلطان طغرل بن أرسلان السلجوقي،

وكان السلطان مائلا إلى الشعر والشعراء، فوقع عنده موقعا عظيما، واشتهر بين الناس وكثرت نسخه. وأما "داستان ليلى ومجنون" فطلب منه صاحب شروان نظمه له، وكان في فنه عديم النظير. تُوُفِّيَ بقرب تسعين وخمسمائة".

كما كتب حاجى خليفة فى "كشف الظنون" فى التعريف بهذا الأثر الأدبى وأشباهه فى الفارسية والتركية قائلا إن "خسرو وشيرين" واحدة "من المثنويات الفارسية والتركية التي نُظِمت في قصة عاشق ومعشوق: أما الفارسية فللشيخ نظامي الكنجي المتوفى سنة ست وتسعين وخمسمائة نظمها في بحر الهزج، وهو من خمسته المشهورة أوله: "خداواندا در توفيق بكشاي". وفي جوابه مثنويات منها نظم مير خسرو الدهلوي المتوفى سنة خمس وعشرين وسبعمائة أوله: "خداوند دلم را جشم بكشاي". أتمه في رجب سنة ست وتسعين وستمائة. ونظم مولانا الوحشي أوله: "إلهي سينه ده آتش أفروز". ونظم آصف خان أوله: "خداوندا دلي ده شاد أزاندوه". ونظم عبد الله الهاتفي أوله: "خداوندا بعشقم زندكي ده". وأما التركية فلمولانا شيخي الكرمياني ابتدأ فيه بأمر من السلطان مراد الغازي، ولم يكمله، وكمله أخوه الجمالي، وهو نظم سليس مقبول عند الشعراء. ومنها نظم مولانا آهي المتوفى سنة ثلاث وعشرين وتسعمائة. ونظم جليلي أوله: "نه ديوان كه آكه الله أوله

عنوان". ونظم خليفة، ونظم معيد زاده". وهذه كلها معلومات على قدر كبير من الأهمية لكل من الباحث المقارِن والناقد وكاتب السيرة ومؤرخ الأدب على السواء.

وفى "الفهرست" لابن النديم صفحات كثيرة خصصها للنَّقَلة الذين تَوَلَّوْا ترجمة الآثار الأجنبية فى ميدان الفكر أو الأدب مما لدى الهنود والإغريق والفرس، والجهود التى بذلوها فى هذا السبيل، وأسماء بعض الكتب التى نهضوا بعبء نقلها إلى اللسان العربى. . . وهكذا. ومما التقطته من كلامه فى هذه الموضوعات إشارة هامة إلى بعض شعراء اليونان القدماء كهوميروس مثلا، الذى جاء فى مقال للدكتور عبد البديع عبد الله على المشباك عنوانه: "الترجمات القديمة والحديثة لكتاب الشعر وأثرها على الفكر الأدبي العربي" أن العرب كانوا يعرفونه معرفة غامضة، إذ جاء فى "طبقات الأطباء" لابن أبى أُصَيْبِعَة ما نصه: "واعتلّ إسحاق بن الخصيّ عليّ فأتيته عائدا، فإني لفي منزله إذ بَصُرْتُ بإنسان له شعرة قد جَلَّلَتْه، وقد ستر وجهه عني ببعضها، وهو يتردد وينشد شعرا بالرومية لأوميروس رئيس شعراء الروم، فشبهتُ نغمته بنغمة حُنَيْن، وكان العهد بحُنَيْن قبل ذلك الوقت بأكثر من سنتين، فقلت لإسحاق بن الخصي: هذا حُنَيْن؟ فأنكر ذلك إنكارا يشبه الإقرار فهتفت

بحَنين، فاستجاب لي"، وهذا أيضا من النصوص المهمة فى مجال "الأدب المقارن".

على أن معرفة العرب بهوميروس هى فى الواقع أوسع من هذا، إذ كتب أبو حيان التوحيدى فى الليلة العاشرة من "الإمتاع والمؤانسة" عن أعمار الكلاب إن "ذكور الكلاب السَّلُوقيّة تعيش عشر سنين، وإناثها اثنتي عشرة سنة، ومن أجناسها ما تعيش عشرين سنة، وإناثها كلها أطول أعمارا من الذكور. قال أوميروس الشاعر: إن كلب إديوس هلك وهو ابن عشرين سنة"، وكتب أيضا: "قال أوميروس: لا ينبغي لك أن تُؤْثِر علم شيء إذا عُيِّرْتَ به غضبت، فإنك إذا فعلت هذا كنت أنت القاذف لنفسك". وقال أسامة بن منقذ فى "لباب الآداب": "وكتب أرسطاطاليس إلى الإسكندر: إن الذي يتعجب منه الناس فيك الجزالة وكبر الهمة، والذي يحبونك عليه التواضع ولين الجانب. فاجمع الأمرين يجتمع لك محبة الناس لك وتعجبُّهم منك. وقال أوميروس: لِنْ تَنَلْ، واحْلُمْ تَنْبُلْ، ولا تكن معجَبًا فتُمْتَهَن".

وفى "مختصر تاريخ الدول" لابن العبرى: "وخَرِبَتْ مدينة إليون الخراب الذي هو من أعظم الرزايا عند قدماء اليونانيين. وقد رثاها أوميروس الشاعر في كتابين نقلهما من اليوناني إلى السرياني ثاوفيل المنجم الرهاوي، وهو كبير

منجمي المهدي". كما يروي القفطى الحكاية التالية عنه فى كتابه: "إخبار العلماء بأخبار الحكماء" فيقول: "وكان هذا الرجل من رجال يونان الذين عَانَوْا الصناعة الشعرية من أنواع المنطق وأجادها. وجاءه أنابو الماجن فقال: اهْجُني لأفتخر بهجائك إذ لم أكن أهلا لمديحك. فقال له: لستُ فاعلا ذلك أبدا. قال: فإني أمضي إلى رؤساء اليونانيين فأُشْعِرهم بنُكُولك. قال أوميروس مرتجلا: بلغنا أن كلبا حاول قتل أسد فامتنع عليه أنفةً منه، فقال له الكلب: إنني أمضي فأُشْعِر السباع بضعفك. قال له الأسد: لأَنْ تعيّرني السباع بالنُّكُول عن مبارزتك أحبّ إليّ من أن ألوّث شاربي بدمك".

وبحثا عن هوميروس نمضى متصفحين كتاب "الملل والنحل" للشهرستانى فنجد الآتى: "وهو من الكبار القدماء الذي يجريه أفلاطون وأرسطوطاليس في أعلى المراتب. ويستدل بشعره لما كان يجمع فيه إتقان المعرفة، ومتانة الحكمة، وجودة الرأي، وجزالة اللفظ. فمن ذلك قوله: لا خير في كثرة الرؤساء. وهذه كلمة وجيزة تحتها معانٍ شريفة لما في كثرة الرؤساء من الاختلاف الذي يأتي على حكمة الرئاسة بالإبطال. ويُسْتَدَلّ بها أيضا في التوحيد لما في كثرة الآلهة من المخالفات التي تكرّ على حقيقة الإلهية بالإفساد. وفي الحكمة: لو كان أهل بلدٍ كلهم رؤساء لما كان رئيسٌ البتّة، ولو كان أهل بلدٍ كلهم رعية لما كانت

رعيةٌ البتَّة. ومن حكمه قال: إني لأعجب من الناس، إذ كان يمكنهم الاقتداء بالله تعالى فيدَعون ذلك إلى الاقتداء بالبهائم! قال له تلميذه: لعل هذا إنما يكون لأنهم قد رأَوْا أنهم يموتون كما تموت البهائم. فقال له: بهذا السبب يكثر تعجبي منهم، مِنْ قِبَل أنهم يحسّون بأنهم لابسون بدنا ميتا، ولا يحسبون أن في ذلك البدن نفسا غير ميتة. وقال: من يعلم أن الحياة لنا مستعبِدة، والموت مُعْتِق مُطْلِق... آثر الموت على الحياة. وقال: العقل نحوان: طبيعي وتجريبي، وهما مثل الماء والأرض. وكما أن النار تذيب كل صامت وتخلّصه وتمكّن من العمل فيه، كذلك العقل يذيب الأمور ويخلّصها ويفصلها ويُعدّها للعمل. ومن لم يكن لهذين النحوين فيه موضع فإن خير أموره له قصر العمر. وقال: إن الإنسان الخيّر أفضل من جميع ما على الأرض، والإنسان الشرير أخسّ وأوضع من جميع ما على الأرض. وقال: لِنْ تَنَلْ، واحْلُمْ تَعِزّ، ولا تكن معجَبا فتُمْتَهن، واقهر شهوتك فإن الفقير من انحط إلى شهواته. وقال: الدنيا دار تجارة، والويل لمن تزوّد عنها الخسارة".

أما فى "مقدمة ابن خلدون" فينص صاحبها على أن أرسطو قد ذكر هوميروس فى كتاب "المنطق": "اعلم أن الشعر لا يختص باللسان العربي فقط، بل هو موجود في كل لغة، سواء كانت عربية أو عجمية. وقد كان في الفرس

شعراء. وفي يونان كذلك، وذكر منهم أرسطو في كتاب "المنطق" أوميروس الشاعر وأثنى عليه. وكان في حِمْيَر أيضا شعراء متقدمون"... وهلم جرا.

وفى المقالة الثامنة من "الفهرست" لابن النديم، وتحت عنوان "الفن الأول في أخبار المسامرين والمخرّفين وأسماء الكتب المصنَّفة في الأسمار"، تطالعنا هذه الوثيقة المهمة التى يتطلع لمثلها الدارس المقارن لما تقدّمه له من عون كبير فى موضوع تتبع المسارات التى اتخذتها الأشكال والأجناس الأدبية فى انتقالها من ثقافة أمة إلى ثقافة أمة أخرى: "أول من صنّف الخرافات وجعل لها كتبا وأودعها الخزائن وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان الفُرْس الأُوَل، ثم أغرق في ذلك ملوك الأشغانية، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس، ثم زاد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية، ونقلته العرب الى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا في معناه ما يشبهه. فأول كتاب عُمل في هذا المعنى كتاب "هزار أفسان"، ومعناه: ألف خرافة.

وكان السبب في ذلك أن ملكا من ملوكهم كان إذا تزوج امرأة وبات معها ليلة قتلها من الغد، فتزوج بجارية من أولاد الملوك ممن لها عقل ودراية يقال لها: شهرزاد. فلما حصلت معه ابتدأت تخرّفه وتصل الحديث عند انقضاء الليل بما يحمل المَلك على استبقائها، ويسألها في الليلة الثانية عن تمام الحديث إلى ان أتى

عليها ألف ليلة، وهو مع ذلك يطؤها، إلى أن رُزِقت منه ولدا فأظهرتْه وأوقفتْه على حيلتها عليه، فاستعقلها ومال إليها واستبقاها . وكان للملك قهرمانة يقال لها: دنيازاد، فكانت موافقة لها على ذلك. وقد قيل إن هذا الكتاب أُلِّف لحماني ابنة بهمن، وجاءوا فيه بخبر غير هذا . . . والصحيح إن شاء الله أن أول من سَمَر بالليل الإسكندر، وكان له قوم يُضْحِكونه ويخرّفونه لا يريد بذلك اللذة، وإنما كان يريد الحفظ والحرس. واستعمل لذلك بعده الملوكُ كتابَ "هزار أفسان"، ويحتوي على ألف ليلة وعلى دون المائتي سَمَر لأن السَّمَر ربما حُدّث به في عدة ليال. وقد رأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غثٌّ بارد الحديث. . .

(و)ابتدأ أبو عبد الله محمد بن عبدوس الجهشياري صاحب كتاب "الوزراء" بتأليف كتاب اختار فيه ألف سَمَر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم، كل جزء قائم بذاته لا يَعْلَق بغيره، وأحضر المسامرين فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون، واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما يحلو بنفسه. وكان فاضلا، فاجتمع له من ذلك أربعمائة ليلة وثمانون ليلة، كل ليلة سَمَرٌ تامٌّ يحتوي على خمسين ورقة وأقل وأكثر. ثم عاجلته المنية قبل استيفاء ما في نفسه من تتميمه ألف سمر. ورأيت من ذلك عدة أجزاء بخط

أبي الطيب أخي الشافعي. وكان قبل ذلك يعمل الأسمار والخرافات على ألسنة الناس والطير والبهائم جماعةٌ منهم عبد الله بن المقفع وسهل بن هارون وعلي بن داود كاتب زُبَيْدة وغيرهم. وقد استقصينا أخبار هؤلاء وما صنّفوه في مواضعه من الكتاب.

فأما كتاب "كليلة ودمنة" فقد اختُلف في أمره فقيل: عملته الهند، وخبر ذلك في صدر الكتاب. وقيل: عملته ملوك الإسكانية ونَحَلَتْه الهندَ. وقيل: عملته الفرس ونحلته الهند. وقال قوم: إن الذي عمله بُزُرْجِمَهْر الحكيم أجزاءً. والله أعلم بذلك. كتاب "سندباد الحكيم"، وهو نسختان: كبيرة وصغيرة، والخُلف فيه أيضا مثل الخُلف في "كليلة ودمنة". والغالب والأقرب إلى الحق أن يكون الهند صنّفته. . . كتاب "كليلة ودمنة"، وهو سبعة عشر بابا، وقيل: ثمانية عشر بابا. فَسَّره عبد الله بن المقفع وغيره، وقد نُقِل هذا الكتاب إلى الشعر. نقله أبان بن عبد الحميد بن لاحق بن عفير الرقاشي، ونقله علي بن داود إلى الشعر، ونقله بشر بن المعتمد. والذي خرج بعضه، ورأيت أنا في نسخة زيادة بابين. وقد عملت شعراء العجم هذا الكتاب شعرا ونُقِل إلى اللغة الفارسية فالعربية. ولهذا الكتاب جوامع وانتزاعات عملها جماعة منهم ابن المقفع وسهل بن هارون وسَلْم صاحب بيت الحكمة والمريد الأسود الذي

استدعاه المتوكل في أيامه من فارس. . . إلخ". وكتاب ابن النديم مملوء بمثل هذه الوثائق القيمة، بل الغنائم الباردة التى كانت وستظل مثارا لجهود الدارسين المحدثين فى مجال الدراسات الأدبية واجتهاداتهم، ولولا هى وأمثالها ما استطاعوا الوصول إلى شىء. وهى من الأدب المقارن فى الصلب والصميم كما نرى.

ويلقى ابن أبى أصيبعة مزيدا من الضوء على أصل كتاب "كليلة ودمنة"، إذ يقول فى ترجمة الطبيب الهندى برزويه: "قيل إنه كان عالما بصناعة الطب موسوما بها، متميزا في زمانه، فاضلا في علوم الفرس والهند، وإنه هو الذي جلب كتاب "كليلة ودمنة" من الهند إلى أنوشروان بن قباذ بن فيروز ملك الفرس، وترجمه له من اللغة الهندية إلى الفارسية، ثم ترجمه في الإسلام عبد الله بن المقفع الخطيب من اللغة الفارسية إلى اللغة العربية".

ويُوسع ابنُ المقفع فى مقدمة الكتاب الأمْرَ إيضاحا فيقول: "ثم إن بَيْدبَا جمع تلاميذه وقال لهم: إن الملك قد ندبني لأمر فيه فخري وفخركم وفخر بلادكم، وقد جمعتكم لهذا الأمر. ثم وصف لهم ما سأل الملك من أمر الكتاب، والغرض الذي قصد فيه، فلم يقع لهم الفكر فيه. فلما لم يجد عندهم ما يريده فكر بفضل حكمته، وعلم أن ذلك أمرٌ إنما يتم باستفراغ العقل وإعمال

الفكر. وقال: أرى السفينة لا تجري في البحر إلا بالملاحين لأنهم يعدلونها، وإنما تسلك اللجّة بمدبرها الذي تفرّد بإمْرتها. ومتى شُحنت بالرُّكاب الكثيرين وكثر ملاحوها لم يُؤْمَن عليها من الغرق. ولم يزل يفكر فيما يعمله في باب الكتاب حتى وضعه على الانفراد بنفسه مع رجلٍ من تلاميذه كان يثق به. فخلا به منفردا معه بعد أن أعد الورق الذي كانت تكتب فيه الهند شيئا، ومن القوت ما يقوم به وبتلميذه تلك المدة، وجلسا في مقصورةٍ وردا عليهما الباب، ثم بدأ في نظم الكتاب وتصنيفه. ولم يزل هو يملي، وتلميذه يكتب، ويرجع هو فيه حتى استقر الكتاب على غاية الإتقان والإحكام. ورتب فيه أربعة عشر بابا، كل بابٍ منها قائم بنفسه، وفي كل باب مسألةٌ والجواب عنها ليكون لمن نظر فيه حظٌ من الهداية. وضمّن تلك الأبواب كتابا واحدا وسماه: كتاب "كليلة ودمنة". ثم جعل كلامه على ألسن البهائم والسباع والطير ليكون ظاهره لهوا للخواص والعوام، وباطنه رياضةً لعقول الخاصة. وضمّنه أيضا ما يحتاج إليه الإنسان من سياسة نفسه وأهله وخاصته، وجميع ما يحتاج إليه من أمور دينه ودنياه، وآخرته وأولاه، ويحضّه على حسن طاعته للملوك، ويجنّبه ما تكون مجانبته خيرا له. ثم جعله باطنا وظاهرا كرسم سائر الكتب التي برسم الحكمة، فصار الحيوان لهوا، وما ينطق به حكمةً وأدبًا. فلما ابتدأ بَيْدبَا بذلك

جعل أول الكتاب وَصْف الصديق، وكيف يكون الصديقان، وكيف تُقْطَع المودة الثابتة بينهما بحيلة ذي النميمة. وأمر تلميذه أن يكتب على لسان بَيْدَبا مثلما كان الملك شرَطَه في أنْ جعله لهوًا وحكمةً. فذكر بَيْدَبا أن الحكمة متى دخلها كلام النَّقَلة أفسدها وجُهلت حكمتها. فلم يزل هو وتلميذه يُعْمِلان الفكر فيما سأله الملك حتى فَتَق لهما العقل أن يكون كلامهما على لسان بهيمتين، فوقع لهما موضع اللهو والهزل بكلام البهائم، وكانت الحكمة ما نطقا به. فأصغت الحكماء إلى حِكَمه وتركوا البهائم واللهو، وعلموا أنها السبب في الذي وُضِع لهم، ومالت إليه الجهّال عجبًا من محاورة بهيمتين، ولم يشكّوا في ذلك، واتخذوه لهوا، وتركوا معنى الكلام أن يفهموه، ولم يعلموا الغرض الذي وُضِع له لأن الفيلسوف إنما كان غرضه في الباب الأول أن يخبر عن تواصل الإخوان كيف تتأكد المودة بينهم على التحفظ من أهل السعاية، والتحرز ممن يوقع العداوة بين المتحابين، ليجرّ بذلك نفعا إلى نفسه. فلم يزل بَيْدَبا وتلميذه في المقصورة حتى استتمّا عمل الكتاب في مدة سنة.

فلما تم الحَوْل أنفذ إليه الملك أنْ قد جاء الوعد، فماذا صنعت؟ فأنفذ إليه بيدبا: إني على ما وعدتُ الملك، فليأمرني بحمله بعد أن يجمع أهل المملكة لتكون قراءتي هذا الكتاب بحضرتهم. فلما رجع الرسول إلى الملك سُرَّ بذلك،

ووعده يوما يجمع فيه أهل المملكة. ثم نادى في أقاصي بلاد الهند ليَحْضُروا قراءة الكتاب. فلما كان ذلك اليوم أمر الملك أن يُنصَب لبيدبا سريرٌ مثل سريره، وكراسيّ لأبناء الملوك والعلماء، وأنفذ فأحضره. فلما جاءه الرسول قام فلبس الثياب التي كان يلبسها إذا دخل على الملوك وهي المُسُوح السُّود، وحمل الكتاب تلميذه. فلما دخل على الملك وثب الخلائق بأجمعهم، وقام الملك شاكرا. فلما قرب من الملك كفّر له وسجد، ولم يرفع رأسه. فقال له الملك: يا بيدبا، ارفع رأسك، فإن هذا يوم هناءة وفرحٍ وسرور. وأمره أن يجلس. فحين جلس لقراءة الكتاب سأله عن معنى كل باب من أبوابه، وإلى أي شيء قصد فيه. فأخبره بغرضه فيه وفي كل باب، فازداد الملك منه تعجبا وسرورا، فقال له: يا بيدبا، ما عَدَوْتَ الذي في نفسي، وهذا الذي كنت أطلب، فاطلب ما شئت وتَحَكَّمْ. فدعا له بيدبا بالسعادة وطول الجَدّ. وقال: أيها الملك، أما المال فلا حاجة لي فيه، وأما الكسوة فلا أختار على لباسي ذا شيئًا. ولستُ أُخْلِي الملك من حاجة. قال الملك: يا بيدبا، ما حاجتك؟ فكل حاجة لك قِبَلنا مقضيّةٌ. قال: يأمر الملك أن يدوِّن كتابي هذا كما دون آباؤه وأجداده كتبهم، ويأمر بالمحافظة عليه، فإني أخاف أن يخرج من بلاد الهند فيتناوله أهل فارس إذا علموا به، فالملك يأمر ألا يخرج من بيت الحكمة. ثم دعا الملك

بتلاميذه وأحسن لهم الجوائز. ثم إنه لما ملك كسرى أنوشروان، وكان مستأثرا بالكتب والعلم والأدب والنظر في أخبار الأوائل وقع له خبر الكتاب، فلم يَقرّ قراره حتى بعث بروزيه الطبيب وتلطف حتى أخرجه من بلاد الهند فأقره في خزائن فارس".

وما دمنا فى سياق الحديث عن "ألف ليلة وليلة" وأشباهها من القصص فلعل من المستحسن والمفيد أن نورد هنا ما قاله المسعودى عنها فى كتابه الشهير: "مروج الذهب"، وهذا نص كلامه: "وقد ذكر كثير من الناس ممن له معرفة بأخبارهم أن هذه أخبار موضوعة من خُرَافات مصنوعة، نظمها مَنْ تقرب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وأن سبيلها الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب "هزار أفسانه"، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية: ألف خُرَافة، والخرافة بالفارسية يُقال لها: "أفسانه". والناس يسمون هذا الكتاب: "ألف ليلة وليلة"، وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها، وهما شيرزاد ودنيازاد، ومثل كتاب "فرزة وسيماس" وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب "السندباد"، وغيرها من الكتب في هذا المعنى".

وإذا كنا قد نقلنا قبل قليلٍ شيئًا من النصوص المتعلقة بترجمة بعض الآثار الأدبية من اللغات الأخرى إلى لسان يَعْرُب، فها نحن الآن أمام نص من نوع آخر، نص يتعلق بكتبٍ ألفها كاتب أعجمى بعضها بالعربية، وبعضها الآخر بالفارسية. والنص مأخوذ من "معجم الأدباء" لياقوت الحموى من الترجمة الخاصة بإبراهيم بن محمد بن حيدر بن على أبى إسحاق المولود في ذي الحجة سنة تسع وخمسين وخمسمائة. قال ياقوت: "له من التصانيف: كتاب "ديوان الأنبياء"، كتاب "شرح كليلة بالفارسية"، كتاب "الوسائل إلى الرسائل" من نثره، كتاب ديوان شعره بالفارسية، كتاب "الخطب في دعوات ختم القرآن"، سماه: "يتيمة اليتيمة"، كتاب "الطرفة في التحفة" بالفارسية، رسائل، وكتاب "أساس نامه" في المواعظ بالفارسية، كتاب "تعريف شواهد التصريف"، كتاب "أنموذار نامه"، يشتمل على أبيات غريبة من "كليلة ودمنة" شَرَحها بالفارسية، كتاب "كفتار نامه منطق"، كتاب "مرتع الوسائل ومربع الرسائل" . . .". وأهمية هذا النص تكمن فى أنه يُطلعنا على كُتُبٍ بالفارسية فى موضوعاتٍ أكثر العرب من التأليف فيها، وبذلك تكون أمامنا فرصة للإلمام بالمراجع الفارسية التى نحتاج العودة إليها عند رغبتنا فى الكتابة فى موضوع المقارنة بين هذين اللونين من الكتب.

ومعروف أن دور الترجمة فى التلاقح الثقافى بين الأمم المختلفة هو فى الذروة من الأهمية، ومن ثم كان الاهتمام الشديد من قِبَل الدارس المقارن فى مجال الأدب بهذه الوسيلة التى تصل ما بين الأمم ثقافيا . فى ضوء هذا ننظر فى النص التالى الذى خلّفه لنا سيد البيانيين العرب الجاحظ عمرو بن بحر فى كتابه: "الحيوان"، والذى لا يمكن أن نُتَّهم بالمغالاة فى تقدير قيمته: "وقد نُقِلَت كتبُ الهند، وتُرجِمَتْ حِكَمُ اليونانية، وحُوِّلت آدابُ الفرس، فبعضها ازدادَ حُسنا، وبعضها ما انتقص شيئا . ولو حُوِّلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجزُ الذي هو لمعاشهم وفِطَنهم وحِكَمِهم. وقد نُقِلَتْ هذه الكتبُ من أمّة إلى أمّة، ومن قَرْن إلى قرن، ومن لسان إلى لسان، حتى انتهت إلينا، وكُنّا آخرَ مَنْ ورِثها ونظَر فيها . فقد صحّ أنّ الكُتبَ أبلغُ في تقييد المآثر من البُنيان والشعر. ثم قال بعضُ مَنْ ينصر الشعر ويحوطه ويحتجُّ له: إنّ التَّرجُمان لا يؤدّي أبدا ما قال الحكيمُ على خصائص معانيه وحقائق مذاهبه ودقائق اختصاراته وخفيّات حدوده، ولا يقدر أنْ يوفّيها حقوقها ويؤدّيَ الأمانة فيها ويقومَ بما يلزمُ الوكيلَ ويجبُ على الجَرِيّ. وكيف يقدر على أدائها وتسليمِ معانيها والإخبار عنها على حقّها وصدقها إلاّ أنْ يكونَ في العلم بمعانيها واستعمال تصاريف ألفاظها وتأويلات مخارجها مثلَ مؤلف الكتاب وواضعه؟ فمتى كان رحمه الله

تعالى ابنُ البطريق وابن ناعمة وابن قُرّة وابن فِهريز وثيفيل وابن وهيلي وابن المقفّع مثلَ أرسطاطاليس؟ ومتى كان خالدٌ مثل أفلاطون؟ ولا بدّ للتَّرجُمانَ من أن يكون بيانُهُ في نفس الترجمة في وَزْن علمه في نفسِ المعرفة، وينبغي أن يكون أعلمَ الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتّى يكون فيهما سواءً وغاية. ومتى وجدناه أيضا قد تكلّم بلسانين علمنا أنه قد أدخلَ الضَّيْمَ عليهما، لأنَّ كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذُ منها وتعترضُ عليها . وكيف يكونُ تمكُّنُ اللسان منهما مجتمعين فيه كتمكُّنه إذا انفرد بالواحدة، وإنّما له قوّةٌ واحدة؟ فإنْ تكلّمَ بلغة واحدة استُفْرِغَتْ تلك القوّةُ عليهما، وكذلك إنْ تكلّم بأكثرَ منْ لغتين. وعلى حساب ذلك تكون الترجمةُ لجميع اللغات. وكلّما كانَ البابُ من العلم أعسرَ وأضيق، والعلماءُ به أقلّ، كان أشدَّ على المترجِم، وأجدرَ أن يخطئ فيه، ولن تجد البتّة مترجما يفي بواحد من هؤلاء العلماء".

إن الجاحظ فى النص السابق إنما يَمَسّ قضية فى منتهى الخطورة فى ميداننا الذى نحن بصدده هنا، وهى قضية الترجمة التى عليها المعوّل الأول فى التواصل والتلاقح الثقافى بين أمم الأرض. وهو يبرز الشروط التى لا بد من توفرها فيمن يريد التصدى لتلك المهمة إذا أراد أن يجيءَ عمله سليما ويُؤتى ثمارَه على أحسن وجه. وكلنا يحفظ المقولة الشائعة فى ذلك المجال، ألا وهى

أن "المترجم خائن"، بمعنى أنه لا يمكن أن ينقل لنا على وجه الدقة والقطع والتطابق المطلق ما فى النص الذى ينقله إلى لغتنا مهما يكن من عبقريته وتفرده، وإنما كل ما يستطيعه أن يقلل إلى أدنى حدٍّ ممكنٍ الفجوةَ القائمةَ بين اللغتين والعقليّتين والذوقين، أو باختصار: بين الثقافتين. ومع ذلك فسوف تظل ثمة نصوص تستعصى على الوصول بها إلى هذه الغاية، وهى نصوص الشعر وما إليها . وقد استطاع الجاحظ أن يضع يده على مكامن المشكلة فى طبيعة اللغات وطبيعة البشر على السواء رغم أنه قال ذلك منذ نحو اثنى عشر قرنا، لكنها العبقرية الجاحظية.

وفوق ذلك قد أمدنا، رحمه الله، بأسماء عدد من مترجمى العرب فى عز نهضتهم ومجدهم فى دولة بنى العباس. وقد أثنى على ما تركه لنا الجاحظ فى هذه النقطة كاتب اسمه فهد "Fahad" (فى موقع "alnadawi" على الرابط التالى: postcount=1&www.alnadawi.com/vb/showpost.php?p=29354) قائلا: "وعلى الرغم من أنّ آراء الجاحظ عن الترجمة جاءت في القرن التاسع الميلادي، إلاّ أنها مازالت صالحة إلى يومنا الحاضر. فبعد مرور عشرة قرون عليها وضع المفكر الروسيّ بليخانوف (١٨٥٦-١٩١٨م) شروطا للمترجم الجيد وللترجمة الجيدة تتطابق مع الشروط التي وضعها الجاحظ. كما أكد الدكتور

سامي الدروبي (١٩٢١-١٩٧٦م) في النصف الثاني من القرن العشرين على الشروط ذاتها" .

وهناك موضوع آخر هام جدا، وهو يتعلق بعدم فهم المترجمين والشرّاح العرب لما قاله أرسطو فى كتابه: "الشعر" عن الملهاة والمأساة فى عالم الإبداع المسرحى، إذ جاء فى شرح ابن سينا لذلك الكتاب عن أنواع الشعر عند الإغريق ما يلى: "وكان لكل غرضٍ وزنٌ يختص به: فمنها نوع يسمى: "طراغوذيا" له وزن لذيذ يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الإنسانية ، ثم يضاف جميع ذلك إلى رئيس يراد مدحه. وكانت الملوك يُغَنَّى بين أيديهم بهذا الوزن، وربما زادوا فيه نغمات عند موت الملك للنياحة والمرثية. ومنها نوع يسمى: "ديثرمبي"، وهو كـ"طراغوذيا" ما خلا أنه لا يخصّ به مدحة إنسان واحد أو أمة معينة بل الأخيار على الإطلاق. ومنها نوع يسمى: "قوموذيا"، وهو نوع تُذْكَر فيه الشرور والرذائل والأهاجي، وربما زادوا فيه نغمات ليذكروا القبائح التي يشترك فيها الناس وسائر الحيوان". أما ابن رشد فقد استخدم لهذين المفهومين (أى مفهومَيِ التراجيديا والكوميديا) مصطلحَىْ "مديح" و"هجاء"، مما لبّس الأمر على القراء والمثقفين العرب طوال تلك العصور. . . إلى أن أعدنا النظر فى العصر الحديث إلى الإبداع المسرحى عند الإغريق

وتنبهنا إلى الغلطة التى وقع فيها هذان المفكران العظيمان لعدم وجود نص مسرحى مترجَم يمكن على نوره فهم الكلام النظرى الذى خلَّفه أرسطو فى ذلك الموضوع.

ولست أظننى فى حاجة للفت الأبصار إلى القيمة العظيمة لمثل هذا الكلام بالنسبة للدارس المقارِن فى مجال الآداب. وقيمتّه نابعة من أنه يعكس لنا رؤية العرب القدماء لطبيعة الشعر لدى اليونان، فهو بهذه المثابة جزء من الأدب المقارن ذاته. كما يصلح فى ذات الوقت أن يُتَّخَذ مُتَّكَأ لدراسة الرؤية العربية لذلك الشعر، ومن ثم يكون بهذه المثابة الأخرى موضوعا من موضوعات الأدب المقارن فى عصرنا الحالى وفيما بعده من عصور. وهو، على كل حال، يدل على تهافت الرأى القائل بأن العرب لم يترجموا المسرح اليونانى نظرا لما فيه من وثنية تنزل بالآلهة إلى مرتبة البشر الفانين الضعفاء الشهوانيين، إذ إن العرب لم يطَّلعوا أصلا على ما أبدعه الإغريق فى هذا الميدان. والدليل على ما نقول هو أن كبار مفكرينا وفلاسفتنا فى القديم لم يستطيعوا أن يفهموا طبيعة الشعر الذى كان أرسطو يتحدث عنه فى كتابه، بل قاسوه على ما كانوا يعرفونه من شعر عربى.

والواقع أن لهم عذرا كبيرا فى ذلك، فإن فهم الشىء فرع من تصوره. وكيف كان بمستطاعهم ذلك التصور، وهم لم يقرأوا شيئا من مسرح اليونان: لا فى لغتهم ولا فى لغته، فضلا عن أن يكونوا قد شاهدوا بعض مسرحياته؟ ولو كانوا عرفوا فعلا هذا اللون من الشعر عند الإغريق واستنكروه لأعلنوا هذا الاستنكار ونصّوا على الأسباب التى نفّرتهم منه وجعلوه موضع انتقادهم وتهكمهم. أمّا، وأنهم لم يذكروا ولو مجرد ذكرٍ أسماءَ شعراء المسرح لدى الإغريق، فليس لهذا من معنى إلا أنهم لم يقرأوا لهم شيئا أصلا. وقد سبق أن تناولت هذا الموضوع فى الفصل الأول من كتابى: "دراسات فى المسرح" (مكتبة زهراء الشرق/ ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م/ ١٦- ٢٠).

ومما يدل على أن التعلل بالوثنية فى المسرح اليونانى هو تعلل غير مقنع تلك النصوص التى أوردناها فيما مضى والتى تعرض لأشعار هوميروس (صاحب "الإلياذة" المملوءة بالخرافات الوثنية كما نعرف)، إذ لم يمنعهم من الإشادة به أنه صاحب تلك الخرافات، إلا إذا قيل إنهم حين أثنَوْا على شعره لم يكونوا يعرفون شيئا عما فى ذلك الشعر من وثنية، فعندئذ يكون هذا دليلا يعضد ما قلناه من أنهم لم يكونوا يعرفون شيئا من باب الأَوْلى عما فى مسرحيات الإغريق من وثنية أيضا.

ثم إن بعض الكتاب العرب قد تحدّث بصراحة تامة عن مثل تلك الاعتقادات لدى أمم أخرى فلم تحجزه هذه التحرجات المُفْتَرَضة على الإطلاق، كما هو الحال مثلا فيما كتبه ابن النديم فى "الفهرست" عن بعض العقائد والعبادات الوثنية لدى طائفة من الأمم وتصوّر أصحابها لآلهتهم، من مثل قوله فى الكلام عن بعض أعياد الحَرّانيين (تحت عنوان "معرفة أعيادهم"): "أول سنتهم نيسان: أول يوم من نيسان والثاني والثالث يضرعون لآلهتهم بلثى، وهي الزهرة. يدخلون في هذا اليوم إلى بيت الآلهة جماعة جماعة متفرقين ويذبحون الذبائح ويحرقون الحيوان أحياء. ويوم السادس منه يذبحون ثورا لإلهتهم القمر ويأكلونه آخر النهار. ويوم الثامن منه يصومون ويفطرون على لحوم الخراف ويعملون في هذا اليوم عيدا للسبعة الآلهة والشياطين والجن والأرواح، ويحرقون سبعة خرفان للسبعة الآلهة، وخروفا لرب العميان، وخروفا للآلهة الشياطين. ويوم الخامس عشر منه يعملون سر الشمال وقربان تشميس وذبائح وإحراقات ويأكلون ويشربون. ويوم العشرين منه يخرجون إلى دير كادى، وهو دير على باب من أبواب حرّان يسمى: "باب فندق الزيت"، ويذبحون ثلاثة زبارخ، والزبرخ فحل البقر: واحدا لقرنس الآلهة، وهو زحل، وواحدا لأريس، وهو المريخ، وهو الإله الأعمى، وواحدا للقمر، وهو سين الإله. ويذبحون تسعة

خرفان: سبعة للسبعة الآلهة، وواحدا لإله الجن، وواحدا لرب الساعات، ويحرقون خرفانا وديَكَةً كثيرةً. وفي يوم ثمانية وعشرين يخرجون إلى دير لهم في قرية تسمى: "سبتَى" على باب من أبواب حَرّان يقال له: باب السراب، ويذبحون ثورا كبيرا لهرمس الإله، ويذبحون تسعة خرفان للسبعة الآلهة ولإله الجن ولرب الساعات، ويأكلون ويشربون، ولا يحرقون في هذا اليوم شيئًا من الحيوان".

وبعد، فقد كان هذا حصاد جولة سريعة فى تراثنا النقدى. وهو، كما ترى معى، ليس بالحصاد القليل، ومن المؤكد أن هناك كثيرا جدا غيره، مما يجيب بكل قوة على تأكيد د. الطاهر أحمد مكى أن الجاحظ كان هو الاستثناء الوحيد من بين العلماء العرب القدماء فى هذا المجال (انظر كتابه: "فى الأدب المقارن"/ ١١ وما بعدها). ليس ذلك فحسب، بل إن د. عز الدين المناصرة يقرر أن "الأدب المقارن" كان معروفا عند العرب، وكانوا يسمونه بـ"علم المقابلة"، وإن لم يعطنا معلومات أكثر من هذا. ولو فعل وعرّفنا أين وجد ذلك وقدم لنا الوثائق المكتوبة على ما يقول لكان هذا كشفا عظيما ولعضّد أيما تعضيد هذه النصوص الكثيرة والمتنوعة التى اقتطفتها على عجل من أرجاء التراث العربى. ولعل المناصرة قد فعل هذا فى كتاب أو مقال آخر

له لم يقع لى (انظر مقاله: "الرائد التاريخى للأدب المقارن فى الوطن العربى" المنشورة فى كتاب "الفلسطينيون والأدب المقارن: روحى الخالدى- إدوارد سعيد- عز الدين المناصرة- حسام الخطيب"/ فريال غزولى وآخرون/ الهيئة العامة لقصور الثقافة/ سلسلة "كتابات نقدية"- العدد ١٠٢/ ١٣). وقد حاولت أن أعثر على نصوص فى هذا السبيل من خلال المشباك مستعينا بالمصطلح الذى ذكره الكاتب فلم أوفَّق إلى شىء.

وهذا الذى استطعت أن أتذكره أو أعثر عليه من المقارنات الأدبية فى تراثنا القديم لا يشكّل فرعا مستقلا من العلم كما قلت من قبل، إنما هى على قدر معرفتى نصوص متناثرة هنا وهناك رغم قيمتها العظيمة. وهذه النصوص بحاجة إلى من يتتبعها فى مظانها لتجميعها وتبويبها وتحليلها والتأريخ لها ووضعها فى سياقها من الثقافة العالمية التى مهَّدت لظهور هذا العلم الجديد، علم الأدب المقارن. ومن يدرى؟ فلربما اكتشفنا، إلى جانب ما اكتشفته فى هذه الجولة السريعة، أشياء نحن غافلون عنها الآن لعدم إلمامنا التام بالتراث العربى فى هذا المجال.

المقارنة عند العرب فى العصر الحديث

تتخذ الكتابات المقارنة عندنا فى العصر الحديث وضعا آخر يختلف عنه لدى العرب القدماء: فعددها أكثر بما لا يقاس، كما أن حصادها أغنى وأشد تنوعا، علاوة على أننا أصبحنا نعى أن هناك فرعا معرفيا يدعى: "الأدب المقارن" له شخصيته وملامحه وأبعاده وغاياته. ولأننا لا نستطيع أن نستقصى كل من أدلى بدلوه فى هذا المجال فسوف نكتفى بالتوقف عند بعض المحطات الهامة. وإذ أردنا البدء فإن ذهنى فى الواقع لا يستطيع أن يفكر فى أحد قبل رفاعة الطهطاوى. وسوف تكون محطتى هنا هى كتابه: "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز"، الذى ألفه فى النصف الأخير من ثالث عقود القرن التاسع عشر، وهو الوقت الذى أُنشئ فيه أول كرسى للأدب المقارن فى فرنسا، إذ عُيِّن أبل فرانسوا فيمان (Abel-Francois Villemain) أستاذا لهذا التخصص بجامعة السربون سنة ١٩٢٨م، ولم يكن قد مر على وصول رفاعة إلى باريس إلا عامان (انظر، فى تاريخ إنشاء هذا الكرسى، د. على شلش/ الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية/ ٩). و"التخليص" كتاب عجيب لا يمكن تجاهله أبدا إذا ما أردنا الكلام عن بدايات عصر النهضة فى مصر، إذ يبدو وكأنه يحتوى على كل شىء يتعلق بذلك العصر.

المهم أن كاتبنا قد خصص بضع صفحات من ذلك الكتاب على درجة عالية من القيمة فى المقارنة بين اللغتين الفرنسية والعربية، وكذلك بين أدبيهما .

ففى عدة مواضع من ذلك الكتاب نراه يعقد مقارنة بين لغتنا ولغة الفرنسيس، وبلاغتنا وبلاغة الفرنسيس، فيقول مثلا إن لكل لغة قواعد خاصة لتنظيم استعمالها والتفاهم بها ، وإنه إذا كانت أقسام الكلمة فى لساننا ثلاثة هى الاسم والفعل والحرف، فإنها فى الفرنسية هذه الثلاثة المذكورة مضافاً إليها الضمير وحرف التعريف والنعت واسم الفاعل واسم المفعول والظرف وحروف الجر وحروف الربط وحروف النداء والتعجب ونحوه، وإن الكلمة قد تكون حرف جر فى موضع، وظرفا هى نفسها فى موضع آخر، لأنها إذا جاء بعدها اسم كانت حرفًا ، بخلاف ما لو استقلت بنفسها فإنها تكون حينئذ ظرفًا، وذلك كقولنا: جئت قبل زيد أو بعده، وجئت قبلا أو بعدا . . . إلخ. ومما قارن به بين اللسانين والبلاغتين أيضا قوله إنهم فى فرنسا لا يعرفون نَظْم العلوم كما هو الحال عندنا فى الألفية مثلا، وهذا راجع إلى اتساع العربية وضيق المجال فى لغة الفرنسيين (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز/ وزارة الثقافة والإرشاد القومى بالجمهورية العربية المتحدة- الإقليم المصرى/ ١٩٥٨م/ ٢٧٨- ٢٨٠) . وبالمثل تكلم عن الفرق بين العَرُوض العربى ونظيره الفرنسى قائلا إن

لكل لغة عَرُوضها الخاصّ بها ، وإن النثر الفرنسى لا يعرف التقفية، أى أنهم لا يلجأون إلى السجع بخلاف الحال عندنا حيث يُسْتَخْدَم السجع فى الرسائل والخطب والتاريخ وما إلى ذلك حسبما يقول (المرجع السابق/ ٢٨٠- ٢٨١) . كما أن المؤلفين الفرنسيين يهتمون بالتدقيق فى ألفاظهم وعباراتهم ويعملون على أن يجىء ما يكتبونه واضحا لا يُحوِج إلى معاناة فى الفهم والتعلم ولا إلى ما كان يسمى عندنا بـ"فَكّ الألفاظ" . ومن ثم فليس للكتب الفرنسية شروح ولا حَوَاش، اللهم إلا إذا استلزم الأمر بعض التعليقات السريعة لمزيد من الضبط والإتقان (السابق/٢٠٧- ٢٠٨) .

وبالمناسبة فلم يقصد رفاعة بالملاحظة الأخيرة أن هذا عيب ملازم للغة العربية كما يُفْهَم من كلام د . جابر عصفور فى قوله عن شيخنا الطهطاوى: "يبدو أن هذا الحرص على إيقاظ النيام هو الذي دفعه إلى الاهتمام باللغة الفرنسية من حيث قدراتها الأدائية التي لا يُتَلاعَب فيها بالعبارات ولا بالمحسنات البديعية اللفظية، "وكذا غالب المحسنات البديعية المعنوية، وربما عُدّ ما يكون من المحسنات في العربية ركاكة عند الفرنسيين" . ويتصل بذلك ما ينتهي إليه من أن سهولة اللغة الفرنسية تعينهم على التقدم حيث إنه لا التباس فيها أصلا، فالألفاظ مبينة بنفسها، والقارئ لكتاباتها لا يحتاج إلى تطبيق

ألفاظه على قواعد أخرى برّانية من علم آخر، وذلك "بخلاف اللغة العربية مثلا، فإن الإنسان الذي يطالع كتابا من كتبها في علم من العلوم يحتاج إلى أن يطبقه على سائر آلات اللغة، ويدقّق في الألفاظ ما أمكن، ويحمّل العبارة معاني بعيدة عن ظاهرها". وأما كتب الفرنسيس فلا شيء من ذلك فيها، فليس لكتبها شرّاح ولا حواشٍ. . فإذا شرع الإنسان في مطالعة كتاب في أي علم كان تفرّغ لفهم مسائل ذلك العلم وقواعده من غير محاكة الألفاظ" (جابر عصفور/ دهشة رفاعة الطهطاوي/ صحيفة "الحياة"/ ٢٥ فبراير ٢٠٠٤م).

ذلك أن رفاعة إنما قصد طريقة التأليف على عهده وفى الكتب التى كانت تُدرّس بالأزهر لا غير، وهى كتب كزّة يدلّ أصحابها بالإيجاز المرهق والغموض واحتمال كلامهم فيها أوجُهًا عدةً لا معنى واحدا، كما جرت العادة أن يقوم الشارحون بتفصيل الموجز وتوضيح المُشْكِل والتعليق على كل صغيرة وكبيرة فى الكلام وإعرابه، ولم يقصد رفاعة اللغة العربية فى ذاتها بأى حال، وإلا فقد كان القدماء يكتبون فيُفْهَم عنهم قراؤهم دون حاجة إلى شرح أو حاشية، كما أننا الآن نقرأ ما يُكتَب فى عصرنا دون أن ننتظر شيئًا من هذا كى نفهمه، فضلا عن أن كتب رفاعة كانت ولا تزال مفهومة من تلقاء نفسها لوضوحها وجريها على سَنَن المؤلفين القدماء الواضح القويم. وكيف يقصد

الطهطاوى ما فهمه الدكتور جابر أو ما أراد الدكتور جابر أن نفهمه، ولسان الضاد إنما هو لسان البيان والجمال والدقة، كما افتخر رفاعة بلغة القرآن فى كتابه مرارا وعَدّ المحسنات البديعية فيها من مزاياها التى لا تشاركها فيها لغة فولتير؟

وعلى نفس المنوال يمضى رفاعة مقارنا بين البلاغة لدينا والبلاغة لدى الفرنسيين، فيقول إن هذا الفن موجود فى كل اللغات، ومنها الفرنسية بطبيعة الحال، بيد أنه فى لغتنا أُكمل منه فى لغة الفرنسيين، كما أن علم البديع يوشك أن يكون خاصا بالعربية. وهو فى هذه النقطة يختلف مع تلك الطائفة من الكتاب العرب القدماء ممن عرضنا فيما مضى لما قالوه من خلوّ اللغات الأخرى من التشبيهات والاستعارات والمجاز وما إلى ذلك ورددنا عليه فى حينه.

ويضيف الطهطاوى قائلا إن من الصور البيانية ما تستحسنه الأذواق فى كل اللغات، ومنها ما يستحسنه بعض منها دون بعض. مثال ذلك تشبيهنا الرجل الشجاع بالأسد، فهو تشبيه مقبول ومستحسَن من الجميع، بخلاف كلام الشعراء العرب عن ريق الحبيبة، إذ لا يفهمه الرجل الفرنسى ويعجز عن تذوقه قائلا إنه بُصاق، والبصاق يبعث على النفور لا التلذذ (السابق/ ٢٨٨).

وقبل ذلك رأيناه يعرض فى شىء من التفصيل للغة الفرنسية فيتكلم عن تصريف أفعالها وتاريخها وأصولها، وبخاصة الأصل اليونانى الذى يكاد يستغرق فيها مصطلحات العلوم كلها . ثم يعرّج على البديع قائلا إنه غير مستعمَل ولا مستحسَن عندهم، اللهم إلا التورية فى كتاباتهم الهزلية فحسب، بخلاف الجناس، فهو غير مقبول لديهم البتة، وبمجرد ترجمة ما هو موجود منه فى لغتنا تذهب ظرافته فى الحال (السابق/ ١٢٦– ١٢٧) . ومع هذا فإنه يؤكد أن العربية هى أفصح اللغات، كما يقرر بقوة أن من كان عالما بقواعد لغته متبحرا فيها يكون عالما بالقواعد فى جميع اللغات بالقوة على الأقل، وهى لفتة عقلية عجيبة سبق بها زمنه، إذ ليس لكلامه هذا من معنى سوى أن هناك قواعد نحوية عالمية تتمثل فى الخطوط العامة لقواعد اللغات المختلفة، وهو ما يقول به علم اللغة الحديث. كما أشار، ضمن ما أشار، إلى كتاب فى نحو اللغة العربية وصرفها وضعه أحد المستشرقين الذين عرفهم فى باريس يختلف فى ترتيبه عن كتب النحو والصرف عندنا (السابق/ ١٣٢– ١٣٣) .

والسبب فى هذا هو، حسبما لاحظتُ، أنهم يضعون الطالب الفرنسى فى اعتبارهم حين يؤلفون مثل تلك الكتب، فيتوسعون فى بعض ما نراه نحن واضحا بذاته لتشربنا كثيرا من أوضاع لغتنا تلقينا منذ الصغر، على عكس

الدارس الفرنسى مثلا الذى نشأ على أوضاع معينة فى لغته فلا يفهم ما يخالفها فى اللغة العربية وأمثالها بسهولة، كما أنهم يراعون الذهنية الفرنسية والأوربية عموما فى تبويب مادة النحو والصرف حتّى تكون متّسقة مع ما يعرفون عن نظام القواعد فى لغتهم، فلذلك كان لا بد، عند تأليف كتاب فى النحو العربى لطلابهم، من مراعاة هذا الاعتبار .

وبالنسبة للشعر الفرنسى يقول رفاعة إنه يجرى على عادة الجاهلية اليونانية التى تعرف لكل معنى من المعانى ولكل شعور من المشاعر إلها خاصا، فتراهم يقولون: إله الجمال وإله العشق. . . إلخ، وهذا كفر كما صرّح، وإن أضاف أنهم لا يعتقدون فى شىء من هذا، بل هو مجرد تمثيل. وهو يحكم على الأشعار الفرنسية بأن الكثير منها "لا بأس به" (السابق/ ١٣٥) . ولا ريب أن هذا حكم جرىء يستغربه الأديب العربى الحالى الذى قد يرى أن الآداب الأوربية أرقى من الأدب العربى. أما رفاعة فرغم إعجابه بجوانب كثيرة من مدنية الفرنسيين كان يرى أننا متفوقون عليهم فى أمور الدين والاعتقاد، وكذلك فى ميدان الشعر والبلاغة. ومن الطريف قوله عن ترجمته لإحدى القصائد من الفرنسية إلى العربية: "أخرجتُها من ظلمات الكفر إلى نور الإسلام"، ثم تعقيبه على جهده فى ذلك بقوله إن الترجمة

تذهب بحسن الأصل الأدبى فى أية لغة: يستوى فى ذلك أن تكون القصيدة منقولة من الفرنسية للغتنا أو العكس (السابق/ ١٣٥، ١٢٧).

وفيما يتعلق بالنقطة الأخيرة وما تستدعيه للذهن من قوة الثقة بالذات الحضارية التى تكمن وراءها أود أن أستشهد هنا بالسطور التالية من مقال للدكتور حسام الخطيب بعنوان "الأدب المقارن في عصر العولمة: تساؤلات باتجاه المستقبل"، وهذه السطور تضرب من المسألة التى نحن بصددها فى الصميم وتساعدنا على أن نرى كيف كان رفاعة، رغم التخلف الشديد الذى كان يشل حركة الحياة إلى حد بعيد فى مصر وسائر بلاد العالم الإسلامى أوانئذ، بعيد النظر واسع الأفق راسخ الثقة بماضيه الحضارى والثقافى، ولم يكن كأولئك المثقفين العرب المنبهرين بكل ما هو غربى، بل المتطوعين بالقيام بدور "كاسحة الألغام" التى تحاول أن تزيح من أمام الهجوم البربرى الغربى، والأمريكى منه بالذات، قوى المقاومة والتصدى لمخططاته الشيطانية فى كل المجالات، وأولها مجال الفكر والثقافة والذوق. يقول د. الخطيب: "على أنه ينبغي الاعتراف بأن الذي تغير اليوم هو الوعي العالمي العام بأن النموذج الغربي متفوق حقا في مختلف مجالات الثقافة والعلم والإنتاج والقوة المادية والاتصال وغزو الفضاء، ولكن له مشكلاته ونقائصه وتناقضاته، ولاسيما بين المثل

الأعلى المعلن والمثل غير الأعلى للهيمنة والسيطرة والاستلاب، ولذلك ينبغي أن يكون الموقف منه حَذرًا وانتقائيًا وغير مبنيٍّ على الانبهار والتسليم الأعمى. كما أن هناك شيئًا آخر مهمًّا قد تغير في مجال المقارنة مع المركزية الأوروبية، وهو الاعتراف الضمني أو الصريح بعظمة حضارات العالم القديم في إفريقيا وآسيا، والتسليم بما قدمته هذه الحضارات، ومنها الحضارة العربية الإسلامية، من إسهام مباشر أو غير مباشر في مسيرة الحضارة الإنسانية.

وهنا أيضا يقتضي الإنصاف منا الإشارة أن عددا لا يستهان به من مثقفي الغرب وعلمائه وأدبائه أسهموا في دعم هذه الفكرة ونشرها. وإلى جانبها فكرة أصالة الإنتاج الفني والأدبي الراهن في بلدان العالم القديم (أو بلدان الجنوب)، وضرورة وضعه في واجهة لائحة التثقيف اليومي للأجيال من جهة، والاستعانة به من جهة أخرى لترسيخ النزعة الإنسانية والفطرية لدى جمهرة المتلقين في العالم. ومثال ذلك رسالة منظمة اليونسكو، ولا سيّما في مجال إحياء الثقافات المستضعَفة وإعادة بناء قائمة الروائع الأدبية العالمية بحيث تشمل منجَزات العالم القديم (الثالث). وكل هذه التغيرات تصب في صالح المقارنة لتجعل منها رافدا فعالا من روافد الصبوة العريقة للاتجاه نحو بناء حضارة

إنسانية منسجمة مع ذاتها ومُثُلها وغير قائمة على التناقضات والتمييز بين الأنا والآخر" (www.nizwa.com/volume 35/p.75) .

وفضلا عن ذلك هناك صفحات فى "التخليص" يجتهد فيها رفاعة، رحمه الله، فى وصف "المسرح" وما يمثّل فيه من مسرحيات متنوعة الأشكال والأغراض، وكذلك الفوائد العلمية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية التى تعود على المشاهدين من ورائها، وإن لم يُخْلِها مع ذلك من الانتقاد لما تشتمل عليه من "كثير من النزغات الشيطانية" حسب تعبيره. وهو فى كل ذلك يبذل جهده على آخر وُسْعه فى الشرح والتقريب كى ينقل لمواطنيه ما كان بالنسبة إليه شيئا جديدا كل الجدّة، وإليهم هم شيئا مجهولا تماما، محاولا البحث عن الألفاظ التى ينبغى أن تُسْتَعْمَل للدلالة على كل شىء فى هذا المضمار، سواء كان هذا الشىء هو خشبة المسرح (التى كان يسميها: "مَقْعَدًا") أو المقاصير التى يحتلها المشاهدون ("الأُوَد" كما قال) أو المصطلحات الخاصة بذلك الفن (كالتياتر والسّبِكْتاكل، اللذين يجمعهما على "تياترات" و"سبكتاكلات") أو الطرق والحيل الفنية التى يلجأ إليها الفنيون لإخراج المسرحية وعرضها . . . إلخ، ومقارنا بين كل ذلك وما قد يشبهه عندنا خارج نطاق المسرح رغم الاختلاف الشديد بين الأمرين، لكنها الرغبة فى

التقريب من أجل التفهيم والمفاضلة. ويحس القارئ بمدى المعاناة التى يقاسيها رفاعة فى ذلك السبيل (تخليص الإبريز/ ١٦٥- ١٦٧) . لقد اجتهد رفاعة هنا فى التعريف بفنّ أدبى لم يكن للعرب به عهد، اللهم إلا بعض المشاهد التمثيلية البدائية التى كانت تقتصر على مجال الممارسة العملية لا الكتابة الفنية والإبداع الأدبى، وما عَمِله هو فى الحقيقة نوع من أنواع التلقيح الثقافى الذى يُرَاد به إغناء الأدب العربى وتوسيع نطاقه والخروج به إلى مجالات أرحب وأكثر تنوعا .

وكل ذلك فى الواقع هو "أدب مقارن" أصيل رغم أن كاتبنا لم يسمع بشىء اسمه "الأدب المقارن" كما هو واضح، وإن كان قد أنشئ فى ذلك الوقت كرسى لهذا التخصص فى جامعة السربون بباريس كما سلف القول عُيّن فيه أول ما عُيّن أبل فرانسوا فيمان، الذى نشر فى العام الدراسى ١٨٢٨ —١٨٢٩م كتابا من أربعة أجزاء بعنوان "صورة الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر" . كما لم يعرف العربُ ذلك العلم بمصطلحه الذى يدل عليه إلا بعد أكثر من قرن، إذ لم يُسْتَخْدَم مصطلح "الأدب المقارن" قبل سنة ١٩٣٦م على يد خليل هنداوى حسبما أكد د. حسام الخطيب، فى مقاله: "الأدب العربي المقارن: العنوان الأول والنص الأول" (المنشور بمجلة "فصول" القاهرية/ فبراير

١٩٩١م/ ٢٥٧- ٢٦٤) . لقد كان بين يَدَىْ رفاعة التراثُ العربىّ الثرىّ الهائل الذى عثرنا وسط كنوزه على كثير من المقارنات الأدبية، فلم يكن غريبا إذن أن ينبعث رفاعة لإجراء تلك المقارنات، وهو الذى كان له اطلاع جيد على ذلك التراث وتطلع توّاق إلى معرفة ما يجهل. وساعده على هذه الالتفاتة العقلية ما قام بينه وبين من احتك بهم هناك من المستشرقين من حوارات ومناقشات. وبالمناسبة فمعظم كتاب رفاعة هو فى الأدب المقارن بمعنى من المعانى، وإن لم يكن على الطريقة الفرنسية التى تشترط وجود صلات بين الأدبين اللذين يقارن بينهما الدارس. أليس يقدم لنا فى المقام الأول صورة عن فرنسا والأمة الفرنسية من وجهة نظر مثقف عربى مسلم فى أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر الميلادى؟ أليس هذا بابا من أبواب الأدب المقارن؟

كذلك ففى مقدمته للترجمة التى نقل بها رواية فنلون عن تليماك ومغامراته نراه يربط بين ذلك العمل القصصى وبين مقامات الحريرى ناظرا إلى فصول الرواية الفرنسية على أنها تشبه المقامات، وإن لم يفصّل القول فى ذلك (رفاعة الطهطاوى/ الأعمال الكاملة/ تحقيق د. محمد عمارة/ المؤسسة العربية للنشر والتوزيع/ بيروت/ ١٩٧٣م/ ٥/ ٣٤٨. وانظر كذلك د. إبراهيم

عوض/ نقد القصة فى مصر: ١٨٨١- ١٩٨٠م/ مكتبة زهراء الشرق/ ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م/ ١٥) . أى أن جهود رفاعة فى المقارنة بين العربية وبلاغتها وأدبها ونظير ذلك عند الفرنسيين قد تمت قبل أن يسطر أديب إسحاق وأحمد فارس الشدياق وسليم البستانى وغيرهم ما سطروا فى هذا الموضوع ممن أشار إليهم د. حسام الخطيب فى كتابه: "آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا" ونَوَّه بجهودهم فى هذا المجال بشىء من التفصيل، على حين اكتفى بإشارة عامة إلى اهتمام رفاعة فى كتابه عن باريس بالمقارنة بين الشرق والغرب (المقارنة بإطلاق لا فى ميدان الأدب على وجه الخصوص)، إذ يقول: "يُعَدّ كتاب "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" اللَّبنة الأولى فى فكرة المقارنة بين الشرق والغرب التى أصبحت، فيما بعد، أساسا لسلسلة من الأعمال الإبداعية والجدالية" (د. حسام الخطيب/ آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا/ دار الفكر المعاصر ببيروت، ودار الفكر بدمشق/ ١٩٩٢م/ ١١٧) . ولا شك أن فى هذا الحكم بخسًا شديدًا لجهود هذا الرائد الكبير فى مجال الدراسة الأدبية المقارنة فى ذلك الوقت المبكر!

وأرجو من القارئ أن يتنبه إلى أن رفاعة حين قارن بين بعض جوانب بلاغتنا وأدبنا وبين نظيراتها فى الأدب الفرنسى لم يهتم بالبحث عما إذا كان

هناك أية صلة بين الطرفين، فضلا عن أن هـذه الصلة لا وجود لها فى الواقع.

ومن الواضح أن ما كتبه الطهطاوى فى هذا المجال يجرى فى نفس المجرى الذى تجرى فيه الكتابات المقارنية فى تراثنا العربى. لا أقصد أنه كان يتعمد هذا أو على الأقل: كان يعيه، بل كل ما أريد قوله هو أن الاتجاهين واحد، وهذا كل ما هنالك. وهذا ما أصبح يسمى: "المدرسة الأمريكية" رغم أنه أقدم من تلك المدرسة بقرون طوال، وإن كان الأمريكان قد أصّلوا ما يفعلون ونظّروا له، على حين اكتفى العرب قديما وحديثا بالممارسة دون تأصيل أو تنظير، بل ربما دون أن يتنبهوا أنهم يمارسون علما خاصا، بل كانوا، فيما أتصور، يكتبون من غير أن يعنّوا أنفسهم بتصنيف هذا الذى يكتبون، وهو ما يصدق على كثير مما أبدعوه. وكما نعرف فليست العبرة بالتصنيف، بل بالإنجاز. وقد أنجز أسلافنا فى هذا المجال إنجازات كبيرة، ولم يهتموا بالنص على ذلك الإنجاز. وها نحن أولاء نحاول تصنيف ما أنجزوه ووضعه فى موضعه الذى يستحقه. وهذا الذى فعله رفاعة يصدق على عدد من المقارنين العرب التالين له كما سوف نرى فيما يلى من صفحات.

وهناك كاتب معاصر لرفاعة كانت له مساهماته فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة، وهو الكاتب اللبنانى أحمد فارس الشدياق، صاحب "الساق

على الساق" و"الواسطة فى أحوال مالطة" و"كشف المخبّا عن فنون أوربا" و"الجاسوس على القاموس" و"غُنْيَة الطالب، ومُنْيَة الراغب" [كتاب مدرسي في النحو والصرف) و"الباكورة الشهية في نحو اللغة الإنكليزية" و"سَنَد الراوي في الصرف الفرنساوي" وديوان شعر من نظمه يشتمل على اثنين وعشرين ألف بيت، ومُتَرْجِم الكتاب المقدس، وإن لم تشتهر ترجمته وتنتشر، إذ لم يُعَدْ طبعها بعد ذلك سوى مرة واحدة تم فيها تصويرها من الإصدار الأول فى طبعة محدودة، نظرا لاعتناقه الإسلام فيما بعد. وهو فى كتابيه: "الساق على الساق" و"كَشْف المُخَبَّا" كثيرا ما يقوم بالمقارنة بين اللسان العربى وآدابه ونظيريهما عند الإنجليز والفرنسيين، إذ نراه مثلا فى الكتاب الأخير يقارن بين الطريقة العربية فى كتابة الرسائل ونظيرتها فى لغة الإنجليز، حيث يطيل العربى فى صدر رسالته ويكثر من ذكر ألقاب المديح عند مخاطبته لمن يبعث بخطاب إليه كقولهم: "الأجَلّ والماجد والأكرم والمفخم" وغير ذلك، على حين يوجز الإنجليزى هنا ويطيل فى ختامها فيقول مثلا: "أنا ياسيدى عبدك الأحقر المطيع"، بخلافنا إذ نكتفى فى النهاية بأن نقول: "الداعى فلان" أو "عبدك فلان" [كتاب الرحلة الموسومة بـ"الواسطة فى أحوال مالطة" و"كشف المخبّا عن فنون أوربا"/ مطبعة الدولة التونسية/ ١٣٨٢هـ/ ١٤٦]. وهنا، كما هو

واضح، يقارن الشدياق بين طريقتين فى كتابة الرسائل وما يُتَّبع فيها من قواعد ورسوم.

وعن شعر المديح عندهم وعندنا يقول إنه "لم تجر العادة عند ملوك الإفرنج بأن يقرأوا قصائد مدح فيهم ولا غيرها أيضا مما يخاطَبون به، وإنما يقرأ ذلك كله كتّاب أسرارهم، وهم يجاوبون عنها المخاطب بحسبما يرَوْنه صوابا . . . ثم إنه لا شىء أفظع عند الإفرنج من أن يرَوْا فى قصائد المدح تغزلا بامرأة ووصفها بكونها رقيقة الخصر ثقيلة الكَفَل نجلاء العينين سوداء الفرع وما أشبه ذلك، فشعرهم كله خَصِىّ. وأفظع منه التشبيب بغلام. وأقبح من هذا وذاك نسبة شىء من صفات المؤنث إلى المذكر كقول الشاعر: "كأنّ ثدياه حُقّانِ". ولما ترجم موسيو دوكات قصيدتى التى مدحتُ بها المرحوم أحمد باشا باى تونس وطبعها مع الترجمة كان بعضهم يسألنى: هل اسم الباشا سعاد؟ وذلك لقولى فى مطلعها: "زارت سعادُ، وثوب الليل مسدولُ". فكنت أقول: لا، بل هو اسم امرأة. فيقول السائل: "وما مدخل المرأة بينك وبين الباشا؟"، وهو فى الحقيقة أسلوب غريب للعرب. . .

(و)كما أن الإفرنج ينكرون علينا هذه العادة كذلك ينكرون المبالغة فى وصف الممدوح، فإنهم أول ما يبتدئون المدح يوجهونه إلى المخاطب ويجعلونه

ضربا من التاريخ، فيذكرون فيه مساعى الممدوح ومقاصده وفضله على من تقدمه من الملوك بتعديد أسمائهم. أما تشبيهه بالبحر والسحاب والأسد والطَّوْد والبدر والسيف فذلك عندهم من التشبيه المبتَذَل، ولا يعرضون له بالكرم وبأن عطاياه تصل إلى البعيد، فضلا عن القريب. فهم إذا مدحوا ملوكهم فإنما يمدحونهم للناس لا لأن يصل مدحهم إليهم" (كتاب الرحلة الموسومة بـ"الواسطة فى أحوال مالطة" و"كشف المخبّا عن فنون أوربا"/ ٣٠٢– ٣٠٣). وكما نرى فالشدياق هنا يوازن بين أسلوبين مختلفين للمديح فى أدبنا وأدب الإنجليز، وهذا من صلب موضوعات الأدب المقارن، وإن لم يكن على الطريقة الفرنسية التى تشترط وجود صلات بين الأدبين اللذين يقارن بينهما الدارس كما سبق أن نبهنا.

ليس ذلك فقط، بل تعرَّض الشدياق أيضا فى كتابه هذا إلى الحكم النقدى على "كلستان سعدى"، الذى أهداه إياه أحد مواطنيه فلم يرتح حتى أبدى رأيه فيه بعد أن قرأه، قائلا: "تعرفت حينئذ بالخواجا ميخائيل المخلع، فقد كان قَدِمَ إلى لندرة لمعاطاة التجارة. . . وقد أهدانى نسخة من كتاب "كلستان"، الذى ترجمه أخوه من الفارسية إلى العربية. فلما تصفحتُه وتأملتُه حق التأمل ظهر لى أن خُبْره دون مخبره، إذ لم أجد فيه من المعانى المبتكرة ما

أوجب احتفال العجم به هذا الاحتفال العظيم، فإنه عندهم بمنزلة "مقامات الحريرى" عندنا، غير أن عربيته فصيحة. فلما قابلته المرة الثانية وجرى ذكر هذا الكتاب قلت له: لقد طالما سمعتُ بذكر "كلستان"، غير أنى لم أجده يستحق هذه الشهرة. وقد حدثتنى نفسى بأن أنشئ كتابا على نسقه ألتزم فيه الهزل. قال: فافعل. فأنشأت فى اليوم القابل هذه الحكايات الآتية، ولما قرأتها عليه وقت الاجتماع قال: قد أفرطتَ فى تحدّيه، وهو فوق ذلك. وأبى إلا التنويه به" (المرجع السابق/ ٣٠٦).

ولقد عرفنا من قبل كيف قارن رفاعة الطهطاوى بين "مغامرات تليماك" لفنيلون و"مقامات الحريرى"، وهذا هو الشدياق يجعل المقارنة هذه المرة بين "مقامات الحريرى" و"كلستان" سعدى. أى أنه وضع المقامات هنا إزاء جنس أدبى مختلف، وينتمى أيضا إلى أدب مختلف، وهى نقطةٌ حقيقةٌ بالدراسة.

وبمناسبة رأى الشدياق فى "كلستان" سعدى فقد أذكر أنى قرأت فى كتاب المُحبِّى: "نفحة الريحانة فى رشحة طلاء الحانة" وكتاب ابن معصوم: "سلافة العصر فى محاسن الشعراء بكل مصر" أن الطبيب الشيرازى أبا الحسن إبراهيم قد عارض بأبياته التالية:

كشف الصبحُ اللثاما * وجلا عنا الظلاما

فَاجْلُ لي الكاس ونَبّه * أيها الساقي الندامَى

عَلّنا نقضي كما رمـ ـنا من الأنس المراما

ما ترى الورُق على الأيـ ـك يجاوبْن الحَماما

وزهور الروض أصبحـ ـن يفتّقن الكماما

والحيا يبكي عليهـ ـنّ فيضحكن ابتساما

ووميض البرق قد سَـ ـلّ على الأفق حساما

وحبيب النفس قد لا ح لنا بدرا تماما ؟

أي عذر لك إن لم * تصلِ الراح مُدَاما ؟

فاغنم الأنس وبايِنْ * مَنْ لحَا فيه ولاما

أبيات بلديّه الشيخ سعدي الشيرازي التى يقول فيها:

يا نديمي، قم بليلٍ * واسقني واسقِ النداما

خلني أسهرُ ليلى * ودَعِ الناس نياما

اسقياني وهدير الر عد قد أبكى الغماما

في أوان كشف الور د عن الوجه اللثاما

أيها المُصغي إلى الزهّا د، دع عنك الكلاما

وهو شاهد آخر على اهتمام أدبائنا القدامى بما كانت تصل إليه أيديهم من آداب الأمم الأخرى، كما أن المعارضة التى نحن إزاءها الآن هى مما يمكن أن يكون موضع مقارنة أدبية ينطلق منها أحد الدارسين فيضم إليها أمثالها من

معارضات أسلافنا لما عند الفرس من أشعار ويجعل كل ذلك بحثا من بحوث الأدب المقارن.

وكمثل رفاعة فى وقوفه عند المسرح، الذى كان يراه للمرة الأولى، يفعل الشدياق فيصف لنا المسرح ليعرّف قراءه به. وبطبيعة الحال نحن الآن نعرف عن المسرح وإمكاناته ووسائله وتاريخه ما لم يكن يخطر على بال الشدياق، لكن يبقى لكلامه فى هذا الباب أهميته من الناحية التاريخية، بوصفه كلاما رائدا فى الموضوع، وكذلك من ناحية المقارنات الأدبية، إذ يعرّف رحمه الله القراء العرب (ربما لأول مرة) بالمسرح كما شاهده فى بريطانيا بعد أن عرّفهم رفاعة بمسارح باريس. قال الشدياق: "واعلم أن التمثيل فى الملهى يتجاذبه نوعان من التاريخ والأدب وإعادة الحوادث والوقائع الماضية فتصير كأنها مشاهَدة بالعيان، وفيه تُنشَد الأشعار الرائقة والقصائد البليغة ويقع من المحاورات الأدبية جدًّا وهزلا ما يُسرَّى به عن الثَّكْلَى حزنها. وكل ما يقال فيه فهو من الكلام الفصيح الذى تستعمله علماؤهم وأدباؤهم، فإن أعظم شعراء الإفرنج ألّفوا فيه، وما من خطيب مِصقَعٍ أو أديب بارعٍ إلا ودوَّن شيئا من هذه المحاورات. ومن طريقة اللاعبين فيه أن يخصصوا كل شخص منهم بمجال: فمن كان مديد القامة جهير الصوت أَتبَع خصّصوه بأن يمثل الأمور التى فيها الحماسة

والوعيد والتذمير، ومن كان لطيفًا رَخْصًا خُصَّ بما شأنه الاستشفاع مثلا والملاطفة والتملق، ومن كان حُزُقّة خُصَّ بالأمور السخرية المضحكة. . . وقس على ذلك.

ولو عرفت قدر ما يسرده هؤلاء اللاعبون عن ظهر القلب لأعظمتَه جدا، فإن كلا منهم يحفظ من القصص والنوادر ما يكون أكبر حجما من ديوان المتنبى، ولا يكاد أحدهم يتلعثم فى عبارة. وقد يوارون شخصا بيده الكتاب الذى تُحْفَظ منه تلك الحكايات فى مكان، حتى إذا ذهل المتكلم عن شىء ردَّه، ولكن وقوع ذلك نادر. . . وهذا التمثيل على نوعين: الأول تمثيل ما يُحْزِن من نحو الحروب وأخذ الثأر، ويقال له عندهم: تراجيدى. والثانى، وهو عكسه، ويقال له: كوميدى. وكلاهما يُعَدّ من الأدبيات، غير أن النوع الثانى يكثر فيه التوريات والمواربات والتجنيس. . .

وأول من ألّف فى هذا الفن من اليونان أوروبيدس، وذلك قبل الميلاد بأربعمائة وثمانين سنة. فأما فى تمثيل المُحْزِنات ونحوها وفى خفة الحركات واللباقة فالمزيّة لأهل فرنسا، والإنجليز تبعٌ لهم. وأما فى المضحكات فهؤلاء هم المتبوعون، وذلك لسعة لغتهم. . . على أن ارتجال الشعر عند أى جيل كان من الإفرنج هيّن لأن كلامهم كله مجزوم، أى خالٍ من الإعراب، وليس بين الكلام

المتعارَف عليه عند خاصتهم وبين كلام الكتب من فرق كبير" [كتاب الرحلة الموسومة بـ"الواسطة فى أحوال مالطة" و"كشف المخبّا عن فنون أوربا"/ ٣٢٧، ٣٢٩].

وينبغى ألا يفوتنا فى هذا النص تسمية الشدياق للمسرح بـ"الملهى"، وهى تسمية عربية لم يستعملها الطهطاوى، وكذلك قوله عن الممثلين: "اللاعبون"، وهى أيضا مما ينبغى الالتفات إليه، إذ هو استعمال، فيما يبدو، رائد. ومثله استخدامه لمصطلح "المحاورات"، وهو اصطلاح موفَّق كُتِب له الشيوع والبقاء: إما هكذا وإما باستعمال الصيغة الأخرى لذات المصدر، وهى صيغة "فِعَال": "الحِوَار". وبالمثل لا يصح أن ننسى استعماله كلمتى "وقائع" و"حوادث"، اللتين أضحتا مصطلحين من مصطلحات فَنَّى الرواية والمسرحية، وإن عَنَى الشدياق بهما أحداث التاريخ، لكن ذلك لا يضرّ، إذ ورد كلامه فى سياق الحديث عن تمثيل تلك الأحداث على خشبة المسرح، فالأمر إذن قريب من قريب. ومما يلفت النظر تفرقة الشدياق بين ما نسميه الآن: "المأساة" و"الملهاة"، وإن كان قد أبقى لهما المصطلحين الأجنبيين كما هما دون ترجمة مَرّةً، وترجمهما على نحو غير مباشر مرةً أخرى حين ذكر "المحزنات" و"المضحكات". كما نلاحظ تنبُّه الشدياق لمهمة "الملقن

المسرحى"، وهو مما لم يتحدث عنه الطهطاوى، وإن لم يحاول مؤلفنا أن يسكّ له مصطلحا يُعرَف به. وتلك كلها، وغيرها فى بقية النص التى لم أنقلها، مسائل تهم دارس الأدب المقارن جدا، فضلا عن أنها هى نفسها جزء أصيل من الدراسات المقارنة بكل جدارة، فالشدياق هنا يحاول جهده أن يعرفنا بفن أدبى جديد، مضيفا إلى التعريف به أشياء لم نجدها عند الطهطاوى من قبل، وسَاكًّا (أو على الأقل مستعملا) مصطلحات فنية لم ترد فى "تخليص الإبريز".

وينبغى ألا نُغفِل عامل الزمن، فقد كتب الشدياق كلامه هذا بعد الطهطاوى بعدّة عقود، إذ نشر الطهطاوى رحلته الباريسية فى ١٨٣٤م، ونشر الشدياق كتابه الذى نحن بصدده فى ١٨٦٣م، وليست هذه المدة فى تلك الظروف بالزمن القليل. ثم نختم هذا التعقيب بلفت الأنظار إلى التفرقة التى نبه إليها الشدياق بين فصحانا وفصحى الإنجليزية وأمثالها من اللغات الأوربية وما ينتج عن ذلك من سهولة الارتجال فى المطارحات الشعرية عندهم وضيق مجاله عندنا، وهى تفرقة مهمة كما نلاحظ.

وهناك روحى الخالدى، الكاتب والسياسى الفلسطينى الذى عاش عشرين عاما فى فرنسا طالبا وأستاذا وقنصلا عاما لدولة الخلافة العثمانية تشرب أثناءها ألوانا متعددة من الثقافة الفرنسية والأوربية وحصل على طائفة

من الأوسمة والجوائز. وكان يتقن الفارسية والتركية والإنجليزية والفرنسية، وله فى مجال الأدب المقارن سلسلة من المقالات فى مجلة "الهلال" فى ١٩٠٢–١٩٠٣م سرعان ما نشرها فى كتاب سنة ١٩٠٤م بعنوان "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو" (فى مطبعة "الهلال" أيضا)، لكن دون ذكر اسمه على الغلاف صريحا. وبسبب هذا الكتاب يُعَدّ روحى الخالدى عند البعض الرائدَ التاريخىّ للأدب المقارن العربى. وفيه يتناول موضوعات من ذلك التخصص، وإن لم يستخدم لها هذا المصطلح. ومن تلك الموضوعات ما ترجمه العرب فى إبان نهضتهم على أيام العباسيين، وتأبيهم (رغم كثرة ما ترجموه من اللغات المختلفة) على التأثر بأشعار الأمم الأخرى، وكذلك ما أخذه الأوربيون (أو "الإفرنج" حسبما يقول) منا أيام النهضة المذكورة، وتأثُّر شعر التروبادور بالتقفية الموجودة فى الشعر العربى وموضوعاته من مديح ونسيب وهجاء ومُلَحٍ وأمثال، واقتباس الإفرنج كثيرا من قصصهم وفكاهاتهم وخرافاتهم من العرب، ومعرفتهم لشعر المدح عندنا وإنشادهم له، والمقارنة بين "أغنية رولان" وسيرة عنترة بن شداد، وبين "الكوميديا الإلهية" و"رسالة الغفران"، وبين مسرحية "طرطوف" لموليير وأبيات لشاعر المعرّة تُشبِهها فى المضمون، وكذلك بين فكتور هيجو والمعرى أيضا فى بعض نواحى إبداعهما

الأدبى، واستفادة ذلك الشاعر الفرنسى ونظيره الألمانى ولهلم ولفجانج جوته من شعر حافظ الشيرازى وغيره من شعراء الإسلام، وانقلاب الوضع فى العصر الحديث ودوران العجلة فى الاتجاه المعاكس حيث أضحى الإفرنج عادةً هم المؤثرين، وأضحينا نحن المتأثرين، كما هو الأمر فى حالة بوالو الشاعر الفرنسى الذى تأثر به ضيا باشا وسواه من شعراء الترك على سبيل المثال. وهو، فى بعض الأحيان، يقدم أدلته على وجود اتصال بين الطرفين اللذين يقارن بينهما، وفى أحيان أخرى يكتفى برصد أوجه التشابه فيهما دون أن يتطرق للحديث عن وجود مثل تلك الاتصالات.

ومن مقارناته التفصيلية فى الكتاب المذكور ما قاله عن البلاغة عموما وبلاغة العرب على وجه الخصوص، إذ كان رأيه أن بلاغة القول هى ما يعبر عنه المثل القائل بأن لكل مقام مقالا، وهو ما يصدق عليها فى أية لغة: إنجليزية كانت أو فرنسية أو تركية أو فارسية، وإنّ فضلَ لسانَ العرب لسببين: لاشتماله على الإعراب، الذى لا يتوفر فى أى من اللغات الأوربية ما عدا الإغريقية واللاتينية، ولما يكثر فيه من أنواع التشبيهات والاستعارات والكنايات وألوان البديع. وفى مجال العروض والقوافى نراه يؤكد أن الفرنسيين مثلا، قبل اختلاطهم بالعرب فى الأندلس، لم يكونوا يعرفون التقفية فى أشعارهم فأخذوها

عنهم. ومما تكلم فيه أيضا فى كتابه المذكور نشاط المستشرقين فى تدريس اللهجات العامية العربية، مع التحذير من ذلك وإبراز مخاطره السياسية وما يمكن أن يترتب عليه من تمزق شمل العرب، والتنبيه إلى أن الفرنسيين، رغم هذا النشاط الاستشراقى فى العمل على إحلال العاميات العربية محل الفصحى، لا يسمحون بإنشاء صحيفة تتخذ من أية لهجة فرنسية لغةً لها . وتحدث الخالدى أيضا عن مكانة سوق عكاظ فى تاريخ الأدب والثقافة العربية مشبّها إياه بهايد بارك فى لندن، حيث يلتقى الخطباء من كل لون ومذهب ودين فيتكلمون بحرية لا يوجد لها شبيه فى أى مكان آخر. وهو يؤكد أن العرب قد تعرفوا إلى هوميروس وأشعاره فى كتاب "المنطق" لأرسطو، لكنهم لم يُعْجَبوا به ولا بشعر أى شاعر إغريقى أو رومانى، ولعلهم خافوا على الجمهور من الرجوع للوثنية تأثرا بما فى هذ الأشعار من كلام عن الآلهة والأرباب. وفى المقارنة بين أنشودة رولان وسيرة عنترة يشير إلى ما تشبه الأولى به الثانية من امتلائها بالمبالغة وتجسيم الحرب، مما جعل من رولان "عنترة زمانه" كما يقول. ومن الطريف تصنيفه أبا العلاء المعرى ضمن الرومانسيين (الرومانيين بتعبيره)، والجاحظ بين الكلاسيين (أو المدرسيين فى اصطلاحه) . . . وغير ذلك، وهو كثير.

ولعل القارئ قد تنبه إلى تأكيد الخالدى معرفة العرب بشعر هوميروس، وهو ما سقنا فى الفصل السابق بعض النصوص التراثية الدالة عليه، إلا أن قوله إنهم لم يُعْجَبوا بشعره هو كلام يحتاج إلى توثيق وإلى تفصيل أكبر، إذ يبدو لى أنهم لو كانوا اطلعوا على تلك الأشعار حق الاطلاع ولم تقتصر معرفتهم على بعض معانيها الحِكْمية كما رأينا فى موضع آخر من هذا الكتاب لكانوا عَرَضوا لما فيها من وثنيات وكفرٍ وانتقدوها وسَخِروا منها . ولعل القارئ لاحظ أيضا تأكيد الخالدى خلوّ اللغات الأخرى من التشابيه والاستعارات والمحسّنات البديعية، وهو ما لا نتفق معه فيه، اللهم إلا فيما يخص المحسنات، التى لا نقول مع ذلك إنها مزية تنفرد بها لغة الضاد، بل كل ما نستطيع أن نزعمه هو أنها توائم لغتنا أكثر من سواها، وتكثر فيها كثرة لا تُضاهَى.

وقد تكلم عن دور الخالدى ومكانته فى ميدانى النقد والأدب المقارن عدد من النقاد ومؤرخى الأدب منهم د . عبد العزيز الدسوقى فى كتابه: "تطور النقد العربى الحديث"، ود . عصام بهىّ فى كتابه: "طلائع المقارنة فى الأدب العربى الحديث"، ود . حسام الخطيب فى كتابه: "آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا"، ود . عز الدين المناصرة فى مقاله: "الرائد التاريخى للأدب

المقارن فى الوطن العربى" المنشور فى كتاب "الفلسطينيون والأدب المقارن: روحى الخالدى، إدوارد سعيد، عز الدين المناصرة، حسام الخطيب" .

ومن المحطات المهمة على طريق الدراسات المقارِنة عندنا فى العصر الحديث أيضا تلك المقالاتُ التى كتبها فخرى أبو السعود فى مجلة"الرسالة" فى ثلاثينات القرن الماضى (من سنة ١٩٣٤م إلى سنة ١٩٣٧م) فى المقارنة بين الأدب العربى ونظيره الإنجليزى، إلا مقالين فقط: أحدهما فى المقارنة بين أدبنا والأدب الغربى بإطلاق، والثانية بين أدبنا والأدب اليونانى. وكنت اطلعت على تلك المقالات لأول مرة وأنا فى أوكسفورد فى أواخر السبعينات من ذلك القرن أدرس للحصول على درجة الدكتورية فى النقد الأدبى، فكان علىّ أن أمسح الصحف والمجلات المصرية على مدى قرن تقريبا حتى عام١٩٨٠م، فاصطدمت بتلك المقالات التى بدت لى غريبة وجريئة وطموحة، وبدا لى أسلوب كاتبها قويا محكم الأسر رغم أنه متخصص فى اللغة الإنجليزية لا فى الأدب العربى، وكان متزوجا من امرأة بريطانية ويمارس رياضة التنس فيما أذكر، فهو إذن يعيش حياته عيشة عصرية، ثم اكتشفت أن له شعرا قويا يجمع بين قوة الأسلوب القديم ومتانته وبين مضامين عصره. ولذلك حين ظهر الكتاب

الذى يضم هذه المقالات (وغيرها من مقالاته النقدية) فى مصر فى التسعينات من القرن المنصرم سارعت إلى شرائه، وها هو ذا بين يدىّ الآن.

والمقالات الخاصة بالأدب المقارن فى الكتاب المذكور تتجاوز الأربعين مقالا. وهناك مقالات أخرى كثيرة لا تندرج تحت هذا البند، ولذلك لا أقف عندها فى هذه الدراسة. وتجرى عناوين كل المقالات التى تقارن بين أدب العرب القديم وأدب جون بول على النحو التالى: "الموضوع الفلانى بين الأدبين العربى والإنجليزى"، وقد خصص صاحبها لكل موضوع من موضوعات المقارنة مقالا مستقلا: فذَا للخرافة بين الأدبين، وهذا للقصة فى الأدبين، وذاك للدِّين فى الأدبين، وهذاك لأثر الترف فى الأدبين، وذلك للطير والحيوان فى البلدين... إلخ. ولا شك أنه من الطموح الشديد، إن لم نقل: الجامح، أن يحاول شاب فى الثلاثينات من عمره وغير متخصص فى أدب العرب المقارنةَ بين الأدب العربى والأدب الإنجليزى على إطلاقهما على مدى قرون طوال، وفى كل الموضوعات تقريبا. إن مثل هذا العمل ليحتاج إلى لجنة كبيرة، وربما لا تستطيع مثل تلك اللجنة مع ذلك أن تنهض كما ينبغى بهذا العبء الفادح. بيد أن لكل طموح شديد ثمنه وثغراته ونتائجه التى لا تخلو من الإساءة والتقصير، وهو ما ينبغى أن يعزينا عما يمكن أن يقع فيه أبو السعود أو غيره من أخطاء

وتجاوزات. ثم إن الرجل لم يكن مجرد كاتب واغل، بل كان شاعرا كبيرا وقارئا واسع الاطلاع وصاحب ذوق مرهف وحرص كبير على اللغة العربية مع ذلك وطنيا متأجج الوطنية يناصب الإنجليز الذين أصهر إليهم وتعلم فى بلادهم العداء الجارف. ومثله يحسن أن نصغى إليه بكل آذاننا واثقين بأننا لا بد خارجون فى النهاية بزاد نقدى وأدبى من الطراز الرفيع حتى لو كانت النتائج التى ينتهى إليها (ولسوف تكون كذلك بكل تأكيد) لا توافقنا أو لا نوافق عليها.

وقد كتب د. محمود على مكى، المتحمس للكاتب الشاب، فى المقدمة التى مهد بها للكتاب المذكور أن أبو السعود فى مقالاته الثلاث الأولى "يصدر أحكاما على الأدب العربى فيها كثير من القسوة، فهو يتهم الشعر العربى بالتقصير فى فن التصوير، وإن كان يستثنى بعض النماذج مثل بعض أوصاف امرئ القيس والمتنبى، ويَنْعَى على الأدب العربى قلة ما استفاده من الاحتكاك بالأدب اليونانى، الأمر الذى جعله يخلو من الأنواع الأدبية كالملحمة والفن المسرحى والأدب القصصى كله. وكلامه عن السلبيات يتسم بالتعميم، فمقالاته هذه لا تبدو دراسات متعمقة، وإنما هى خواطر أرسلها إرسالا، وكأنه كان يُعِدّ العُدّة فى هذه الأثناء لجمع مادة نقدية وفيرة هى التى كان

يستعد لطرحها بعد ذلك فى دراسات أكثر تفصيلا". وهو تقريبا نفس الحكم الذى أصدره على سائر مقالاته التى تتجاوز الأربعين كما ذكرنا، إذ قال: "وفى هذه المقالات عَرَض المؤلف لكثير من الموضوعات أبرز فيها وجوه الاختلاف بين الأدبين. وهو فى كل هذه الموازنات يلح دائما على ما فى أدبنا من سلبيات ووجوه نقص، فالأدب الإنجليزى هو الذى تَرْجَح كِفّته دائما، على حين تَشِيل كِفّة أدبنا العربى، حتى إنه ليبلغ فى ذلك مبلغا لا يصل إليه بعض غلاة المستشرقين ممن كانوا يَنْعَوْن على أدبنا ما ينسبونه إليه من فقر فى الفكر وضيق فى الخيال واهتمام ببَهْرَج الألفاظ نأت بهم عن العناية بالمعانى والأخيلة".

ومضى الأستاذ الدكتور يَعْرِض للعوامل التى رأى أبو السعود أنها هى المسؤولة عن هذا الضعف المزعوم فى الأدب العربى، فأشار إلى اختلاف الأصول العرقية بين الأمتين، إذ "العرب أمة ساميّة ترعرع أدبها تحت سماء الصحراء، والإنجليز أمة آريّة شاركت فى تراث الإغريق والرومان"، وهى (كما يقول الدكتور) "مقولة طالما رددها المستشرقون الغربيون من منطلق إيديولوجية عنصرية استعمارية". ثم يطرح الدكتور مكى السؤال التالى: "هل لنا أن نتهم فخرى أبو السعود صاحب هذه الأحكام القاسية على الأدب العربى وما تطرق إليه من إدانة للنظام السياسى والاجتماعى للدولة العربية بعد صدر

الإسلام بالتبعية للمستشرقين فى مطاعنهم على الأدب العربى الذى كان مرآة لحياة الأمة الاجتماعية والسياسية؟"، ليجيب بأن أحكام أبو السعود التى تبدو جارحة مستفزة إنما تُفْهَم فى سياقها السياسى والاجتماعى حيث كانت أوضاع البلاد آنذاك سيئة إلى حد بعيد، وهو ما دفع بُغاة الإصلاح والتجديد إلى مثل هذا اللون العنيف من النقد الذاتى (انظر مقدمة د. محمود على مكى لكتاب فخرى أبو السعود: "فى الأدب المقارن ومقالات أخرى"/ سلسلة "الألف كتاب الثانى"- العدد ٢٧٨/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة/ ١٩٩٧م/ ١٧، ١٩، ٢١).

سيقول بعض النقاد إنه ليست هناك صلة بين الأدبين، بل إن الكاتب نفسه يعى هذا ويقوله ويكرره فى مقالاته، لكننى لا أرى بذلك بأسا على الإطلاق كما سبق أن وضحت، إذ إننى لا أذهب مذهب من يشترط من دارسى الأدب المقارن أن تكون هناك مثل تلك الصلات. والأستاذ الدكتور كاتب المقدمة من المناصرين لهذا الرأى، إذ يقول إن المدرسة الفرنسية تنفى هذه المقالات من دنيا الأدب المقارن، إلا أنها بمنطق المدرسة الأمريكية إذا طُعِّمَتْ بالنزعة الإنسانية الحقيقية "تكتسب مشروعية كاملة فى انتمائها للأدب المقارن" (المرجع السابق/ ٢٤). وهنا نجد الدكتور عطية عامر يؤكد، ببساطةٍ

وثقة وعن حَقٍّ، أن أبو السعود قد سبق بذلك أوستن وارن ورينيه ويليك رائدَى المدرسة الأمريكية أنفسهما (د. عطية عامر/ دراسات فى الأدب المقارن/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٨٩م/ ٧٨). ونضيف نحن أن كثيرا من الكتابات المقارنة فى تراثنا العربى تنحو هذا المنحى فلا نجدها تهتم بالبحث عن مثل تلك الصلات، بل تكتفى بعملية المقارنة دون أن تعنى نفسها بشىء من هذا. ذلك أن كل ما يهمها هو الإنجاز، أما التنظير والتصنيف فلم يكن من هِجِّيراها.

وإذا كان أبو السعود، كما لاحظ الدكتور مكى، قد قَصَر اهتمامَه فى تلك المقالات على رصد أوجه التشابه والاختلاف مع تغليب الاهتمام بالجانب الأخير (نفس الصفحة)، فإن هذا فى حد ذاته هدف عظيم، إذ من خلال مثل هذا الرصد نستطيع أن ننظر إلى تراثنا الأدبى والنقدى بعين غير العين التى ألفنا النظر بها إليه، وحينها تكون لدينا فرصة أفضل لرؤية مزاياه وعيوبه. وحتى لو كانت النتائج التى يتوصل لها أبو السعود وسواه غير دقيقة أو متسرعة أو نيئةً فإنها لكفيلة رغم هذا باستفزاز أذهاننا وعواطفنا ودفعنا دفعا للتعمق فى دراسة هذا التراث وإعادة النظر فيه وبلوغ زواياه البعيدة وخفاياه المظلمة المتربة التى لم يُنْفَض عنها الغبار منذ زمن طويل ومحاولة الطّبّ

لعيوب أدبنا والنهوض به وجعله قادرا على مساماة أعظم آداب العالم. . . وهكذا. وبالمناسبة فأبو السعود، فيما رصد الباحثون، هو ثانى ناقد عربى يستخدم مصطلح "الأدب المقارن". وكان ذلك فى سبتمبر ١٩٣٦م بعد خليل هنداوى الكاتب السورى الذى سبق رصيفه المصرى بنحو ثلاثة أشهر (د. حسام الخطيب/ آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا/ دار الفكر المعاصر بيروت ودار الفكر بدمشق/ ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م/ ١٥٢- ١٥٨، ومقدمة د. محمود على مكى لكتاب فخرى أبو السعود: "فى الأدب المقارن ومقالات أخرى"/ ٢٥)، وإن كان الأخير قد شفع هذا بتلك المقالات الكثيرة الشاملة فى المقارنة بين الأدبين العربى والإنجليزى ماكثا فى هذه الدراسة أسابيع بعد أسابيع، وهو ما لم يحدث مثله فى حالة هنداوى، رحمة الله على الاثنين!

ولسوف أقف قليلا عند مقال أبو السعود عن "الخرافة بين الأدبين العربى والإنجليزى" (ص ٨٤- ٩٠) أتخذه شاهدا على ما قلته هنا. ورأيه أن حظ أدبنا العربى من الخرافة مقارَنًا بأدب الإنجليز هو حظٌّ جدّ ضئيل، وذلك رغم إقراره بأن العرب فى الجاهلية، مَثَلهم فى ذلك كمَثَل أية أمة أخرى فى طور تخلفها وبدائيتها، كانت لهم خرافاتهم وأساطيرهم. إلا أنه سرعان ما يضيف قائلا إن الإسلام، بحثّه المسلمين على استعمال العقل وحملته الشديدة على

أساطير الأولين وتحريمه الخمر وعمله على أن يكون الذهن المسلم صاحيا مشرقا دائما، قد ساعد على وأد النزعة الخرافية عند العرب والمسلمين، بخلاف الوضع عند الإنجليز، الذين لم ينبذوا خرافاتهم وأساطيرهم بعد انتقالهم من حياتهم المتخلفة إلى طور العلم والتفكير المنهجى، بل أضافوا إليها فى آدابهم خرافات أخرى استحدثوها، فضلا عما استعاروه من أدب الإغريق واللاتين من أساطير حمّلوها ما يريدون بثّه فى إبداعاتهم الأدبية من مضامينَ ورُؤًى. وعلاوة على ذلك فإن الطبيعة الصاحية الضاحية فى بلاد العرب لا تعين على خلق الخرافات والأساطير، على عكس الحال فى بلاد الإنجليز حيث الغابات والجبال والضباب مما يشاكل عالم الخرافات والأوهام بظلامه وخفاياه.

والواقع أن ما يقوله أبو السعود يحتاج إلى إعادة نظر، إذ الميل إلى الخرافة جزء أصيل من تركيبة فطرتنا البشرية سرعان ما ينشط إذا توفرت دواعيه، وإلا فكيف كانت تشيع فى طفولتنا قبل أن يغزو النور ليل قرانا الحالك تلك "الحواديت" المرعبة عن العفاريت والجانّ والنداهة، والوحش الذى يتربص بالأطفال فى الجبّان ويلتهم من يسوقه قدره العاثر هناك ليلا، والقِرْبة التى تتدحرج فى الأزقة المظلمة وهى تئنّ وتتحرش بك وتحاول إيذاءك، والأرانب

التى تقابلك فى حارات القرية فى هزيع الليل المتأخر، وأنت عائد وحدك للبيت، وقد نام الناس منذ وقت طويل، فتعبّئها فى حِجْرك وأنت فرح سعيد بهذا الرزق الذى ساقه الله إليك على غير تعب منك ولا انتظار، لتفاجأ بعد وصولك إلى بيتك أن حِجْرك فارغ ليس فيه أرانب ولا يحزنون، وكذلك الحمار الذى يقابلك بذات الطريقة فلا تجد مندوحة من ركوبه وسَوْقه إلى دارك، لكنك تجد نفسك بغتة محمولا على ظهره مُصَعّدًا فى الفضاء، لولا المِسَلّة التى يتصادف أن تكون فى جيبك لأنك (أو "لأنى أنا"، حتى لا تغضب) تشتغل بصناعة القُفَف والغُلْقَان، والتى تخرجها فى الحال وتغرزها فى جنبه فيئنّ ويطامن وينزلك إلى الأرض لتطلقه تخلصا من شره فيعدو متباعدا عنك؟ ومعروف أن قرانا لا غابات فيها ولا جبال ولا ضَباب ولا هباب، لكن كان فيها الظلام الدامس والجهل الفاحش والفراغ الطويل الذى لا بد من قضائه ليلا على أى حال فى حكاية "الحواديت" وأخبار العفاريت من كل لون وجنس وتخصص، إذ لم تكن هناك مِرْناءاتٌ تُشاهَد ولا مَذَايِيعُ تُسْمَع ولا كُتبٌ تُطَالَع ولا صحفٌ تُقْرَأ، لأن الأمية كانت فاشية!

ثم إن لدينا على سبيل التمثيل "رسالة التوابع والزوابع" و"رسالة حى بن يقظان" و"قصة النمر الثعلب" وغيرها من قصص الحيوان، كما أن فى أدبنا غير

الرسمى ما يسمى بـ"السير الشعبية" و"ألف ليلة وليلة" مثلا، وكلها من الخيال الخرافى فى الذروة، وهو نفسه يُقرّ بها، علاوة على ما فعله بعض روائيينا فى العصر الحديث حين استلهموا قصص العرب التى تختلط فيها الوقائع التاريخية بأوهام الخرافات وأخرجوا منها إبداعا ذا نكهة جديدة. أما دعواه بجملة القرآن الشديدة على "أساطير الأولين" فلا أدرى من أن أتى بها، إذ الكفار هم الذين كانوا يَقْرِفون القرآن بأنه هو تلك الأساطير لا العكس، مع ملاحظة أن كلمة "أساطير" هنا إنما تعنى أساسا ما "سَطّره" القدماء فى كتبهم وجاء الرسول حسب زعم الكافرين ورَدده فى القرآن بوصفه وحيًا من السماء، فهى "أُسْطُورة" على وزن "أُفْعُولة" بمعنى "مفعولة". حتى علماء الدين الذين هم مظنّة الانصياع الشديد لأوامر الدين لا تخلو كتاباتهم من الخرافات والأساطير، ومن ذلك ما يقوله بعض المفسرين مثلا عن "نون" فى أول سورة "القلم" من أنها لقب حوت اسمه "بهموت" يحمل الأرض على ظهره... إلخ، أو ما قاله القرطبى عن الساحر الذى كان على أيام الأمويين وكان يدخل من دبر الحمار ويخرج من فمه، والحكم الشرعى فى عقوبة أمثاله من السَّحَرة... وهلم جرا (انظر كتابى: "من الطبرى إلى سيد قطب- دراسة فى مناهج التفسير ومذاهبه/ دار الفكر العربى/ ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م/ ٣١٣- ٣١٦).

أما فى المحطة التالية فسنتوقف عند الكاتب السورى قسطاكى الحمصى، الذى أفسح فى الجزء الثالث من كتابه: "منهل الوُرّاد فى علم الانتقاد" (وهو الجزء الصادر عام ١٩٣٧م) فصلا كبيرا مكونا من مائة صفحة تقريبا، هو آخر فصول الكتاب، وعنوانه: "بين الألعوبة الإلهية ورسالة الغفران، وبين أبى العلاء المعرّى ودانتى شاعر الطليان"، تناول فيه تأثر دانتى إليجيرى بـ"رسالة الغفران" لأبى العلاء المعرى، التى يرى أن الشاعر الإيطالى قد اطّلع عليها، إذ لا بد أن تكون قد تُرجِمَت مع ما تُرجِم من آثار العرب والمسلمين إلى اللاتينية، إن لم يكن قد قرأها فى لغتها الأصلية فى قرطبة.

ولكى يدلل على رأيه نراه يلخص كتاب المعرى مركزا على ما فيه من روعة وخيال عبقرى، كما يلخص أيضا الملحمة الدانتيّة رادًّا كل شىء فيها تقريبا إلى "رسالة الغفران"، ومؤكدا أن صاحبها قد سرق عمل أبى العلاء، وليس له فيها من شىء أصيل، فقد أخذ الفكرة والخيال من المعرى، لكنه لم يصل مع ذلك إلى الشأو الذى بلغه شاعرنا المسلم ولا استطاع إنتاج عمل متماسك، وإن لم يمنع هذا من استعانته ببعض آيات الكتاب المقدس ومعتقدات اليونان وأساطيرهم وعادات قومه وأمثالهم وحوادث السياسة فى بلاده حينذاك، فضلا عما أخذه من أوصاف الجحيم كما وردت فى الروايات

التى كانت شائعة عندهم فى ذلك الوقت عن صعود بعض القديسين فى العهود الأولى للنصرانية إلى السماء أو هبوطهم إلى جهنم حسبما ذكر بعض من كتبوا عن عمله، رغم أن الحمصى يرى هذا الوصف أردأ جوانب ذلك العمل، إذ ليس فيه من الإبداع شىء حسب رأيه، فهو لا يزيد عن أن يكون كلاما مبتذَلا مما يردده العجائز والعوام.

ومن هنا كان وصفه للكوميديا الإلهية بأنها لا تزيد عن أن تكون مجموعة مفككة من الحوادث أو كشكولا صغيرا يحتوى على عدد من أسماء المشاهير والمجاهيل، وليست ذلك العمل العبقرى الذى يفاخر به الغربيون على بكرة أبيهم عادّين صاحبه ثالث شعراء الدنيا، فى الوقت الذى يغضون فيه من قدر الشعر العربى ولا يلتفتون إليه عادةً لَدُن الكلام عن الشعر والشعراء. وبالمناسبة فقد حَمَل الحمصى على دانتى وشَدَّد النكير عليه بسبب تهوره فى الإلقاء "بكل من يمر فى باله أو تحت رأس قلمه من مخالفيه فى الرأى أو فى الدين" فى الجحيم، "حتى إنه يقذف بنبىٍّ دعا الوثنيين وهداهم إلى عبادة إله دانتى نفسه، وليست دعواه النبوة دون دعاوى سواه من الأنبياء الوافرى العدد". وواضحٌ مَنْ هو النبى الذى تصوَّر ذلك الأحمق أنّ بمقدوره الإساءة إليه، غافلا عن أنه بذلك إنما أهان نفسه ولم يهنه صلى الله عليه وسلم (انظر

الفصل المذكور فى كتاب "منهل الوراد فى علم الانتقاد"/ تحرير وتقديم د. أحمد إبراهيم الهوارى/ المجلس الأعلى للثقافة فى مصر/ ١٩٩٩م/ ٤٧١ فصاعدا، وبخاصة ص ٤٧٩، ٤٨٣، ٤٨٧، ٤٩٤، ٥٠٢، ٥١٣، ٥١٧، وكذلك ص ٣٠- ٣٤ من مقدمة المحرر).

هذا، ولا بد من الإشارة إلى أن الحمصى، حين قام بالمقارنة بين عَمَلَي المعرى ودانتى، إنما كان ينطلق مما كان يُعْرَف عند نقادنا القدماء بـ"الموازنة" الشعرية، لا مما كان الغرب قد عرفه آنذاك بـ"الأدب المقارن"، وهذا واضح فى أنه قد كتب الفصل الذى نحن إزاءه على نحوٍ يُومِئ بأنه امتداد لما كان عَقَدَه، فى آخر الجزء الأول (ابتداء من ص ٣٤٥) وطوال الجزء الثانى من كتابه ذى الأجزاء الثلاثة، من "موازنات" بين قصائدَ لشعراءَ عربٍ فى أغراض الشعر المختلفة. بل لقد أعطى أيضا الفصل الذى كَسَرَه على هذه المقارنة عنوان "الموازنة بين الألعوبة الإلهية ورسالة الغفران وبين أبى العلاء المعرى ودانتى شاعر الطليان". فكأنه كان يرى أن ما يقوم به فى المقارنة بين المعرى ودانتى لا يزيد عن أية موازنة ينشئها بين شاعرين عربيين، كل ما هنالك أنه قد مد آفاق الموازنة لتتسع لشعراء من غير العرب فى مواجهة شعرائنا. إلا أنه، كما رأينا، كان حريصا على أن يثبت اطلاع دانتى على "رسالة الغفران" بحيث تكون

المشابهة بين العملين سرقة لا مجرد تشابه قائم على المصادفة. والواقع أن الدراسة التى وضعها مؤلفنا فى هذا الموضوع هى دراسة مفصلة فى المقارنة التطبيقية، ولعله لم يسبقه أحد فى وضع مثل هذه المقارنة طولا وتطبيقا وتحليلا واستقلالا فى الرأى والاستنتاج، وإلا فقد سبقه إلى تناول الشبه بين العملين دون تفصيلٍ عددٌ من الكتاب العرب منهم عبد الرحيم أحمد وروحى الخالدى وسليمان البستانى وجرجى زيدان.

وقد تناول هذه النقطة الكاتب السودانى أحمد محمد البدوى فى مقال له بالمشباك على الرابط التالى: "www.nizwa.com/volume22/p221" بعنوان: "سياق معركة رسالة الغفران والمعرى"، ومن ذلك قوله: "في عام ١٨٩٧م انعقد مؤتمر المستشرقين في باريس، وحضره باحث عربي يدعى عبد الرحيم أحمد صمتت المراجع من بَعْدُ عن الاحتفال بسيرته وإسهامه العلمي، على الأقل فيما يتصل بهذه القضية الحيوية. وكنا نعرف أنه قدم بحثا في ذلك المؤتمر عنوانه "لمحة عن أبي العلاء وآثاره"، وقد حفظ لنا مرجعٌ "مهمٌّ" نصًّا من ذلك البحث حيث قال: عبد الرحيم أحمد اطلع على رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وهي مخطوطة يومئذ لأن طبعها لم يَتَسَنَّ إلا من بعد ذلك بسنوات، وفي عام ١٩٠٢م على وجه التحديد، ثم وصفها وقارنها بكوميديا

دانتي فقال: "إنها مؤلف ثلاثي يشبه تقريبا مؤلف دانتي. أقول: تقريبا، لأنه لا يختلف عنه إلا بروح النقد، ذلك أن سياق الأثر وهدفه متفقان". هذه أول إشارة إلى مسألة الأثر والتأثير. وفي عام ١٩٠٢ تنشر مجلة "الهلال" في القاهرة سلسلة مقالات تحت عنوان "علم الأدب عند الإفرنج والعرب" بقلم "كاتب فاضل" ضمَّها من بَعْدُ كتابٌ يحمل العنوان نفسه. "كاتب فاضل" سنعرف من بعد أنه الكاتب الفلسطيني روحى الخالدى ١٨٦٤–١٩١٣. وفي إحدى تلك الحلقات يقول روحى الخالدى: "الكوميديا الإلهية أو المضحكة الإلهية أشبه برسالة الغفران التي حررها المعري قبل تأليف الكوميديا بأكثر من قرنين". ومن بعد روحي يأتي باحثان مشهوران ومتميزان: أولهما سليمان البستاني الذي ترجم "إلياذة" هوميروس من اليونانية القديمة إلى اللغة العربية ترجمة ضافية، وصدَّرها بدراسة متعمقة ومجوَّدة جعلها مقدمة لها، وطبعها أول مرة عام ١٩٠٤، جاء فيها: "وإنّ من أحسن ملاحم المولدين ملحمة نثرية جمع فيها صاحبها شتيت المعاني، وأوغل في التصور حتى سبق دانتي الشاعر الإيطالي ومِلْتُن الإنجليزي الى بعض تخيلاتهما، ألا وهي رسالة الغفران لأبي العلاء المعري". وثانيهما جرجي زيدان، صاحب دار الهلال الذي نشر عام ١٩٠٧ مقالا في مجلة "الهلال" دون أن يَعْزُوَه إلى نفسه صراحة، ثم ظهر المقال نفسه من

بَعْدُ ضمن كتاب "تاريخ آداب اللغة العربية" المنسوب صراحة إلى مؤلفه جرجي زيدان، وقد جاء فيه: "إن ما صنعه المعري في رسالة الغفران يشبه ما كتبه أعظم شعراء الطليان في روايته المسماة: "الرواية الالهية". ويشبه ذلك ما كتبه مِلْتُن الشاعر الإنجليزي في روايته "ضياع الفردوس واسترجاعه"، ولكن هذين الشاعرين متأخران في الزمان عن أبي العلاء، فإن دانتي تُوُفِّيَ سنة ١٣٢١م (نحو٧٤٠هـ)، وأبو العلاء تُوُفِّيَ ٤٤٩هـ، فهو قبل دانتي بنحو ٣٠٠ سنة، فلا بِدْع إن قلنا إنهما اقتبسا هذا الأسلوب عن شاعرنا المعري". إن كل من تناولوا القضية لم يفيضوا في تناول أمر التأثير والتأثر مفصَّلا، وإنما اكتفَوْا بالكلمة الجامعة واللمحة الدالة".

على أن المقارنة الأدبية فى كتاب الحمصى لا تقتصر على ما سطره فى موضوع "الكوميديا الإلهية" ومشابهتها لـ"رسالة الغفران"، بل تعدت ذلك إلى فن الروايات، إذ يقول إن معرفة العرب به لا تتجاوز "كليلة ودمنة"، الذى ينحصر مراده فى الوعظ والنصح، أو"مقامات" الحريرى، التى تخلو من تحليل أدب النفس أو تصوير عادات القوم آنذاك إلا قليلا جدا، أو"ألف ليلة وليلة"، التى ينبغى إبعادها عن البيوت والأيدى لما فيها من فحش وتحسين للرذيلة، بعكس الأوربيين الذين يتولى هذا الفن منهم "جماعة من بلغاء كتابهم عرفوا ما

فيه من فسيح المجال لسوابق الأفكار، ومن بعيد المدى لتصوير الأحداث النفسانية والأهواء الإنسانية وما يتبطن ذلك من البحث عن العلل والأسباب، وما ينبعث عنها من دراسة الطباع البشرية" . وكان مبتدأ ذلك بداية القرن التاسع عشر، وبلغ من تقدم هذا الفن لديهم أن "يختار كل كاتب منهم الفن (القصصى) الذى يرى نفسه إليه أميل، وتبحُّره فيه أوفر، فيؤلف روايته ويجعل نتيجة بحثه فيها الموضوع الذى توجَّه إليه تفتيشه وعلمه وخصّص له اجتهاده، لا يقف فى سبيل ذلك تعدد شخوص الرواية أو قلتهم أو اختلاف الحكاية التى يبنى عليها الموضوع أو غير ذلك، إذ على المؤلف أن يَرْتق الفتق وأن يصل المقطوع" (ص ٣٨١– ٣٨٢) .

وبيدو أن مصطلح "الروايات" عند المؤلف يشمل كذلك المسرحيات حسبما يكشف كلامه فى الباب الرابع من الجزء الثالث والأخير من كتابه (وعنوانه "فى مادة فن الروايات") ، فإن يكن كذلك فلا ريب أن العرب لم يعرفوا فن المسرحية كما هو معلوم. أما القصص الطويل والقصير فإنهم قد عرفوه، وإن كان فنهم يختلف عن فن الأوربيين فى العصر الحديث كما تقضى بذلك سنة التطور واختلاف البيئات. وقد ذكر كاتبنا من بين الأسباب التى رآها مسؤولة عن تخلف الفن الروائى فى تراثنا الأدبى عدم الاختلاط بين الرجال والنساء

عند العرب قديما، هذا الاختلاط الذى يتيح للأديب أعظم فرص المراقبة للنفوس والتصرفات، مما تقوم عليه الكتابة الروائية حسبما يؤكد (ص ٣٨٧– ٣٩٣)، وهو ما نخالفه فيه بكل قوة، وإلا فكيف كتب العرب "ألف ليلة وليلة"، وكثير من قصصها يدور حول الحب والشهوات والمرأة وعلاقتها بالرجال؟ أو كيف نَظَموا الأشعار فى نفس هذه الموضوعات وضمنوها القصص العاطفية والجنسية؟ كذلك وجدت للحمصى فقرة يقارن فيها بين الشعر الملحمى لدى الإغريق والرومان وبين الشعر الغنائى عند العرب القدماء، وينتصر للشعر الملحمى، إذ هو شعر لا يستهلك صاحبُه نفسَه فى حكاية قصة غرامية أو ندب طلل داثر أو شكوى زمان جائر وشِبْه ذلك من الموضوعات الطارئة التى سرعان ما تُوَلِّى وينقضى الاهتمام بها، بل يستثمر قريحته فى تناول تاريخ الأمة ووصف البلاد وما يسودها من عادات وأخلاق وما تستهلكه من ملابس ومطاعم وما لها من أفراح وأتراح وما خاضته من حروب وملاحم وغير هذا مما يقدم للقارئ دنيا حية متكاملة (ص ٤٢٥) . لكنه يستثنى المتنبى، مؤكدًا أنه لو جُمِع شعره فى سيف الدولة ونُسِّق بعضه مع بعض لكان بحق "ملحمة العرب"، وإن افترقت هذه الملحمة عن ملاحم الأمم الأوربية بأنها ستكون فى مَلِك واحد وزمن قصير (ص ٤٢٧) . وهذا كله كلام فى الدراسات المقارنة

من الصميم موضوعُه المقارنةُ بين الأجناس الأدبية عند أمّتين مختلفتين أو أكثر، وهو باب من أبواب الأدب المقارن.

ولعل كتاب "التوجيه الأدبى" الذى وضعه طه حسين وأحمد أمين وعبد الوهاب عزام ومحمد عوض محمد لطلبة السنة الأخيرة بالمرحلة الثانوية فى أول الأربعينات بمصر هو أول كتاب مدرسى يعرض لموضوعات الأدب المقارن بشىء من التفصيل، إذ خصص مؤلفوه فصوله الثلاثة الأخيرة لدراسة الموضوعات التالية: "الآداب الأجنبية التى اتصلت بالأدب العربى" و"أثر الأدب العربى فى الأدب الأوربى الحديث" و"كيف اتصل الأدب الأوربى بأدباء العرب المحدثين وأثّر فى أدبهم شعرا ونثرا؟" (انظر "التوجيه الأدبى"/ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر"/ القاهرة/ ١٣٥٩هـ- ١٩٤٠م/ ٢٨٤- ٣٢٧). ويبدو أن كاتب هذه الفصول هو د. أحمد أمين كما يظهر من اللغة وطريقة التناول.

وفى هذه الصفحات التى تنوف على الأربعين يجرى كاتبها على العرض التاريخى والتوثيقى لما يشير إليه من التأثيرات كلما واتاه الدليل وأسعفته النصوص، فيذكر الأسماء ويحدد التواريخ ما استطاع إلى التحديد سبيلا، ويضع يده على مظاهر التأثير والتأثر، مبرزاً (على قدر ما يستطيع) العوامل التى

كانت وراء ذلك برغم ضيق المجال المخصص فى الكتاب لمعالجة مثل هذه الموضوعات. والكاتب هنا أقرب للمدرسة الفرنسية بوجه عام فى الدراسات المقارنة، تلك المدرسة التى لا تكتفى برصد جوانب التشابه بين الآثار الأدبية فى الآداب المختلفة، بل تشترط أن تكون هناك مسالك معروفة للاتصال بين تلك الآثار الإبداعية. ومع ذلك فإننا نقرأ فى مواضع أخرى من تلك الصفحات ما يفيد أن الدليل على ما يرجحه الباحث من وقوع التأثير الفلانى أو قيام الصلة العلانية غير متاح، غير أنه لا يجد فى هذا ما يمنعه من المضى فى البحث ولا تقديم النتائج التى يرجّحها بناء على شواهد الحال حتى لو لم تسعفه النصوص والوثائق. وهو فى هذه الحالة الثانية أقرب ما يكون إلى ما يسمى بـ"المدرسة الأمريكية"، حيث لا يُشْتَرَط قيام اتصال بين الأدبين أو الأثرين اللذين نبتغى إخضاعهما للدراسة المقارنة.

يقول الكاتب بعد أن مهد لكلامه بالحديث عن صعوبة العثور على ما يؤكد تأثر الأدب الأوربى الحديث بأدبنا القديم بسبب ضياع الوثائق وتعصب الباحثين الأوربيين ضد الفكر والأدب العربى: "ولئن كان من الصعب علينا اليوم أن نرسم صورة كاملة لأثر الحضارة العربية فى الثقافة الأوربية الحديثة فى ميدان العلم والفلسفة والفنون فإن إيضاح أثر الأدب العربى منظومه ومنثوره فى

الآداب الإفرنجية أشقّ وأعسر. ويرجع هذا إلى أن العلوم والمعارف كانت تنتقل بالتأليف والترجمة، وكثير من المؤلفات العربية قد وصلت إلينا ترجمتها اللاتينية. وكذلك لا يستطيع أحد أن ينكر أثر الفنون والصناعات العربية التى تظهر بوضوح فى المقارنة مثلا بين آثار العمارة العربية ونظائرها فى الأقطار الغربية. ولئن جاز لإنسان أن ينكر أثر العرب فى الموسيقى الأوربية فلا بد من الاعتراف بأن بعض الآلات الموسيقية التى شاع استعمالها قد أُخِذَتْ عن العرب، وبعضها مثل العود لا يزال يسمى باسمه العربى فى جميع اللغات الأوربية: "The lute".

أما فى الأدب فتعوزنا هذه الآثار المادية الملموسة إذا أردنا أن نبحث عن أثر الأدب العربى فى الآداب الأوربية لأن ترجمة الآثار العلمية فى العلم والفلسفة قد لقيت إقبالا شديدا وتعضيدا كبيرا هيهات أن تظفر بمثله الآثار الأدبية، فإن عامل المنفعة والفائدة العملية كان قويا فى الأولى، ضعيفا فى الثانية. وبعض الباحثين قد اضْطُرّ لأن يفترض أن بعض الآثار الأدبية لا بد أن يكون قد تُرْجِمَ أيضا إلى اللاتينية أو إلى بعض اللغات الشعبية، ولكن ليس فى أيدينا اليوم دليل على هذا. ولذلك فإن الباحث عن أثر الأدب العربى فى

الأدب الإفرنجى يتبع فى بحثه طريقة أخرى، وهى طريقة المقارنة والمضاهاة بين الأدبين وملاحظة وجوه التشابه التى لا يجوز أن تجىء عفوا.

فالباحث الذى يرى تشابها دقيقا بين أشعار دانتى وبعض مؤلفات المعرى مضطر لأن يفترض أن بعض آثار المعرى قد تُرْجِم إلى اللاتينية أو الإيطالية، وإن لم نعثر على تلك الترجمة بعد. كذلك الباحث الذى يرى أن استخدام القافية فى الشعر قد انتقل إلى أوربا بواسطة العرب قد تُعْوِزه الأدلة المادية على تأيد هذه النظرية، ولكنه مضطر لأن يرجّح أن للأدب العربى شأنا كبيرا فى مثل هذا التطور لأن الآداب الأوربية القديمة، وعلى الأخص الأدب اليونانى واللاتينى الواسع الانتشار كانا خاليين من القافية. ونحن نلحظ أن القافية تأتى سهلة طيّعة فى الشعر العربى، ولا تأتى بنفس السهولة فى اللغات الإفرنجية. فمن المعقول أن يكون ظهورها فى العصور الوسطى الأوربية نتيجة للمؤثرات الأدبية العربية" (ص ٣١١– ٣١٣).

وتطبيقاً لهذا الكلام يضرب الكاتب أمثلة من التأثر والتأثير بين الأدب العربى وغيره من الآداب فى القديم والحديث، منها ما تركه أدبنا من آثار على الأدب الفارسى، وما تركته الآداب الأوربية فى أدبنا الحديث. فعن الأدب الفارسى نراه يقول: "كانت العربية وحدها لغة الدواوين المالية، فقد بقيت

بالفارسية إلى زمان عبد الملك بن مروان. . . وصارت العربية وحدها لغة الدين والعلم والأدب إلى أواخر القرن الثالث الهجرى حينما ظهرت مقدمات الأدب الفارسى الإسلامى وشرع الشعراء يمدحون ملوك إيران بالفارسية، وشرع الأمراء يُعْنَوْن بترجمة الكتب العربية إلى لغتهم. فلما ظهر الأدب الفارسى الحديث ظهر أدبا إسلاميا يحتذى الأدب العربى فى موضوعاته وأساليبه، وكُتِب بالحروف العربية لا الفهلوية، واستعار من العربية ألفاظا كثيرة. . .

تناول الشعر الفارسى موضوعات الشعر العربى من المدح والهجاء والغزل والوصف، وامتاز بموضوعين عظيمين: القصص والتصوف. فأما القَصَص فقد أُغْرِم به شعراء الفرس فى كل عصر، فنظموا قصصا دينية كيوسف وزليخا، وقصصا عربية كقصة ليلى والمجنون، وقصصا فارسية كقصة خسرو وشيرين، ونظموا كثيرا من وقائع التاريخ الإيرانى وأساطيره. . . وأما الشعر الصوفى فقد بلغوا فيه الغاية ونَظَموا فيه منظومات قصيرة وطويلة حتى نظم فريد الدين العطار زهاء أربعين منظومة فيها عشرات الآلاف من الأبيات. . . وأما ألفاظ الشعر الفارسى ففيها كثير من الألفاظ العربية. و"الشاهنامه"، التى تُعَدّ أقل المنظومات ألفاظا عربية حتى قيل إن ناظمها تعمّد ألا يُدْخِل فيها لفظا عربيا، تشتمل على كثير من الكلمات العربية. . .

وأما الوزن فقد حاكَوْا فيه الأوزان العربية وسَمَّوْها بأسمائها وأخذوا اصطلاحات العروض كلها. . . وأما النثر الفارسى فأثر العربية فيه أبين من الشعر، والألفاظ العربية فيه أكثر، وقد تُساوِى الألفاظ العربية الألفاظ الفارسية حينا وتَكْثُرها حينا، ونثر الرسائل والمقامات أقل ألفاظا عربية من نثر الكتب التاريخية. ويكثر فى هذا وذاك آيات وأحاديث وأمثال وأبيات عربية، وقد طُبِّقَتْ قوانين البلاغة العربية والمحسنات البديعية على الشعر والنثر الفارسى، وأُخِذت الاصطلاحات كلها. . . وأما السجع والمحسنات اللفظية والمعنوية فتتشابه فيها الكتابة الفارسية والكتابة العربية فى مختلف العصور" (ص ٢٩٤– ٢٩٩).

أما بالنسبة لكلامه عن تأثير الأدب الأوربى فى أدبنا الحديث فنقتبس هذه السطور التى تتحدث عن تصارع النزعتين التراثية والتجديدية فى هذا الأخير: "هاتان الحركتان تتقاربان وتمتزجان وتؤثر كل منهما فى الأخرى أثرا كبيرا أحيانا، وضعيفا أحيانا. ويكاد يكون هذا الامتزاج ظاهرا فى كل تعليم وكل نتاج أدبى: فالذين تثقفوا ثقافة أجنبية واسعة عميقة إذا أنتجوا إنتاجا عربيا استخدموا اللغة العربية، وهى عنصر عربى، وكثيرا ما يكتبون فى موضوعات مصرية أو شرقية حتى يكون لنتاجهم قيمة ذاتية. كما تأثروا

بالآداب الأجنبية فى طريقة العرض وطريقة الفن. . . ولكل من الثقافتين الأجنبية والعربية مِزاجٌ خاص وطابَعٌ خاص، فمزاجُ الثقافات الأجنبيةِ الحرّيّةُ أمام المشاكل الاجتماعية والسياسية، وطبيعتها وثّابة تُعْنَى بالحياة الواقعية وتجارى الزمن وتنظر للمستقبل. ومِزاجُ الثقافة العربيةِ القديمةِ المحافَظَةُ فى الاجتماع وفى السياسة، وطبيعتها هادئة تُعْنَى بالماضى أكثر مما تُعْنَى بالمستقبل. . .

فالشعر القديم كان مناسبا للذوق القديم، فلما تطور ذوق الأمة رأى أمامه شيئين مختلفين تمام الاختلاف، وكلاهما غير مناسب لذوق الجيل الحاضر: فأما أحد الشعْرين فشعْرٌ على النمط القديم فى أوزانه وقوافيه وأغراضه ومعانيه، وهذا لم يَعُدْ غذاء كافيا لأن ذوق الأمة اجتاز هذا الطَّوْر. وشعْرٌ أمْعَن فى تقليد الشعر الإفرنجى فى معانيه وأسلوبه وصوره وأخيلته فجاء نابيا عن الذوق الشرقى، ولم تعجبه صياغته ولا ألِفَ تعبيراته كـ"الشاطئ المجهول" و"مقابر الفجر" ونحو ذلك. . . وهذا السبب الذى دعا إلى تأخر الشعر هو بعينه الذى دعا إلى نجاح النثر، وبخاصة فى بعض نواحيه كالمقالة. فالكتّاب استطاعوا أن يتحرروا من كثير من قيود الماضى كالإغراق فى المحسنات اللفظية والسجع ونحو ذلك، واقتبسوا من الغربيين محاسنهم كالتحليل الدقيق

والبساطة فى التعبير، وتَمَشَّوْا فى تعبيرهم وموضوعاتهم مع رقىّ عقلية المثقفين، فنجحوا حيث لم ينجح الشاعر. . . على أن النثر الجديد لم يكن كله وليد الحركة الأجنبية، بل كان وليد الحركتين معا: فأساليب قادة الكتّاب نتاج مطالعات فى كتب الأقدمين ومطالعات فى كتب الغربيين، ولكنهم نجحوا فى التخير ومقدار التحرر. قرأوا ابن المقفَّع و"الأغانى" وأمثالهما وانطبعت فى أذهانهم صور الأساليب الرائعة، ثم قرأوا الأدب الغربى فتشبعوا بموضوعاته وأساليبه أيضا، واشتقوا منهما نمطا جديدا لا شرقيا خالصا ولا غربيا خالصا، بل هو شرقى غربى معا، وهذا هو السرّ فى نجاحه. . . وكان من أوضح أثر الحركة الأجنبية فى الأدب العربى الحديث القصص والتمثيل" (ص ٣٢١– ٣٢٦).

وقبل أن أغادر هذه النقطة لا بد من أكرر القول بأن القَصَص ليس شيئا جديدا على أدبنا الحديث على عكس ما يقول الكاتب، فقد كان قدماؤنا يمارسونه ويبدعون فيه، وكل ما هنالك أنه قد تطور كما تطور الشعر. وكما لا نقول بأن الشعر فنٌّ حادثٌ فى أدبنا الجديد، فكذلك لا ينبغى أن ندّعى هذه الدعوى بالنسبة للفن القصصى. وأما المسرح فهو فعلا فن دخيل

على أدبنا، إذ لم يعرف العرب من قبل إلا بعض حوارات ومشاهد تمثيلية ساذجة لا تُسَمَّى مسرحا .

ولعل أول كتاب جامعى فى الأدب المقارن فى الوطن العربى هو كتاب د. إبراهيم سلامة: "تيارات أدبية بين الشرق والغرب- خطة ودراسة فى الأدب المقارن"، الذى صدر فى العام الجامعى ١٩٥١- ١٩٥٢م. وكان الأستاذ الدكتور قد عُهِد إليه تدريس هذه المادة فى كلية دار العلوم قبل ذلك بنحو خمس سنوات، وكانت هى الكلية الوحيدة فى مصر التى أدخلت هذا المقرر فى مرحلة الليسانس آنذاك، فكان إبراهيم سلامة يحاضر الطلاب دون أن يكون هناك كتاب يرجعون إليه لاستذكار المادة، إلى أن حدث ما بعث الأستاذ الدكتور إلى وضع هذا الكتاب. وقد أخبرنا الدكتور الطاهر أحمد مكى بتفصيلات الأمر برُمّته فى كتابه: "الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه"، قائلا إن إبراهيم سلامة قد اعتمد على كتاب فان تيجم: "الأدب المقارن"، الذى كان قد تُرجِم قبل ذلك بقليل، وإن محاضرات سلامة كانت شائقة جذابة، بيد أن الاستفادة منها دراسيا لم تكن متيسرة فى البداية نظرا لعدم وجود كتاب فى أيدى الطلاب، إلا أن الأمر قد تغير بعد وضع الدكتور لكتابه المذكور (د. الطاهر أحمد مكى/ الأدب المقارن- أصوله وتطوره

ومناهجه/ ١٨٢- ١٨٨) . لكنّ هاهنا تساؤلا مشروعا، وهو: كيف يقال إن الدكتور سلامة كان يعتمد على كتاب فان تيجم وإن كتاب فان تيجم هذا كان موجودا، ثم يقال مع ذلك إن الاستفادة من المحاضرات لم تكن متيسرة لأنه لم يكن بين أيدى الطلاب كتاب يرجعون إليه؟

ثم مضى د. مكى فحلَّل الكتاب وقوَّمه قائلا إن الدكتور سلامة قد أحسن التفرقة بين الأدب وتاريخه وبين الأدب المقارن، كما عرض لما يسمى: "قوانين التقليد" ومدى تطبيقها على ذلك الأدب، وإنْ رأى أن ذلك لا يتصل بالأدب المقارن اتصالا قويا، وكذلك عرض لتلاقى مدنيّتين من المدنيات وتأثير أقواهما فى الأخرى مطبّقا كلامه هنا على التقاء مدنية البطالسة فى مصر بمدنية اليونان، وتحدث عن أثر الأدب الفارسى فى نظيره العربى. . . إلخ.

وفى هذا العرض يميل الدكتور مكى إلى القول بأن فى الكتاب مباحث أدبية مقارنة، وأخرى لا تمتّ للأدب المقارن بصلة، بل للنقد المقارن، إن لم يكن للنقد فقط. ومع ذلك ينبغى ألا يغيب عن بالنا، حتى لو وافقنا الأستاذ الدكتور على حكمه هذا الذى أراه ظالما إلى حد ما (على الأقل لما فى تلك المباحث من عمق وعلم ودقة وسياحة فكرية فى عدد من الثقافات)، أن ما صنعه الدكتور سلامة يمثل الخطوة الأولى فى هذا الطريق، ومعروفةٌ صعوبة

الخطوات الأولى فى أى مجال، وبخاصة أن هذا المقرر كان شيئًا جديدا على معاهدنا العلمية، كما أنه لم يسبق للعرب أن ألّفوا فيه على هذا النظام وبهذا المفهوم، بل نقلوه نقلا عن مناهج التعليم الغربية، مثلما كانت دار العلوم هى الكلية الوحيدة فى مصر التى تدرس هذا المقرر. كذلك فما قاله د. مكى هو أفضل كثيرا مما فعله الدكتور غنيمى هلال، الذى خَلَف الدكتور سلامة فى تدريس هذه المادة بعد أن عاد من بعثته التى درس فيها الأدب المقارن فى فرنسا، إذ سكت تماما عن جهود إبراهيم سلامة فلم يَعْرِض لها بذِكْرٍ، وكأنها لم تكن، فخرج بالصمت عن "لا" و"نعم".

إلا أن كتاب سلامة لم يشتهر اشتهار "الأدب المقارن" الذى ألفه محمد غنيمى هلال والذى ينظر إليه الدارسون بوجه عام على أنه أول كتاب عربى يتناول ذلك الموضوع منظّرًا ومطبّقًا ومؤرّخًا بهذا الاتساع والتفصيل للاتجاه المقارَن فى مجال الأدب ومدارسه وأعلامه فى الغرب، مع التركيز على المدرسة الفرنسية، وما ينبغى لمن يتصدى للتأليف فى هذا الميدان من استعدادات لغوية وثقافية عالية. ويشرح د. الطاهر مكى الأمر مبيّنًا أن هلال (الذى تخرج من كلية دار العلوم بجامعة القاهرة عام ١٩٤١م) قد أُرسِل ضمن أعضاء أول بعثة فى العالم العربى كله لدراسة الأدب المقارن، وكان من نصيبه الدراسة فى

جامعة باريس حتى عام ١٩٥٢م حيث تمكن من إتقان الفرنسية والفارسية، إلى جانب الإنجليزية والإسبانية، مستكملا بذلك العُدّة اللغوية والثقافية المطلوبة من دارسى الأدب المقارن حسبما أشرنا قبل قليل. وحين عاد أُوكِلَتْ إليه مهمة تدريس هذا التخصص، فكان أنْ ألف كتاب "الأدب المقارن" الذى سلف ذكره والذى كان فى البداية بحثا موجزا (لكنه شافٍ) فى ذلك الموضوع، مازجًا فى تأليفه بين الاستفادة من المراجع الفرنسية فيه ككتابَىْ فان تيجِمْ وجُويَار وبين خبرته فى تدريس المادة، ثم مطورا له بعد ذلك ومضيفا إليه بعض مباحث النقد الأدبى فى ذات الوقت، فضلا عن تأليفه عدة دراسات هامة فى مجال المقارنة التطبيقية.

ويُقَوِّم الدكتور مكى عمل غنيمى هلال بأنه أفضل كتاب فى بابه "حتى هذه الساعة" على حد تعبيره، منبهًا إلى أن هناك أشياء كثيرة جَدّت على الساحة استدعت وضع كتابه هو: "الأدب المقارن- أصوله وتطوره واتجاهاته"، الذى سلفت الإشارة إليه، لأن الدراسات التى عَقَبَتْ كتاب د. محمد غنيمى هلال ليست، حسب كلامه، سوى مذكرات طلابية لم تفعل أكثر من مجرد النقل عنه (ص ١٨٩- ١٩١)، وذلك رغم أن هناك كتبا عربية غير قليلة ظهرت فى هذا الموضوع قبل كتاب الدكتور مكى بعضها هو بكل يقين

أكبر كثيرا من أن يكون مجرد نقل عن المرحوم محمد غنيمى هلال، وبعضها شىء مختلف عما ألفه رحمه الله، ومن هذه الكتب كتاب د. جمال الدين الرمادى: "فصول مقارنة بين أدبَيِ الشرق والغرب"، وكتاب عبد الرحمن صدقى: "الشرق والإسلام فى أدب جوته" (١٩٦٧م)، وكتاب محمد مفيد الشوباشى: "رحلة الأدب العربى إلى أوربا" (١٩٦٨م)، وكتاب ريمون طحان: "الأدب المقارن والأدب العام" (١٩٧٢م)، وكتاب د. إحسان عباس: "ملامح يونانية فى الأدب العربى" (١٩٧٧م)، وكتاب د. طه ندا: "الأدب المقارن" (١٩٨٠م)، وكتاب د. صلاح فضل: "تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى" (١٩٨٠م)، وكتاب ناجية مرانى: "آثار عربية فى حكايات كنتربرى" (١٩٨١م)، وكتاب د. أحمد درويش: "الأدب المقارن- النظرية والتطبيق" (١٩٨٤م)، وكتاب د. على البطل: "شبح قايين بين إيدث سيتول وبدر شاكر السياب" (١٩٨٤م)، وكتاب أحمد الطويلى: "مظاهر من الاتصال الفكرى والأدبى بالغرب" (١٩٨٦م)، وكتب د. سعيد علوش: "إشكاليات التيارات والتأثيرات الأدبية فى الوطن العربى- دراسة مقارنة" (١٩٨٦م)، و"مكونات الأدب المقارن فى العالم العربى" (١٩٨٧م)، و"مدارس الأدب المقارن- دراسة منهجية" (١٩٨٧م)، وكتاب د. أحمد محمد البدوى: "أوتار

شرقية فى القيثار الغربى" (١٩٨٩م)، وكتاب د. عطية عامر: "دراسات فى الأدب المقارن" (١٩٨٩م)، وكتاب د. محمد السعيد جمال الدين: "الأدب المقارن- دراسات تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى" (١٩٨٩م)، وكتاب د. مكارم الغمرى: "مؤثرات عربية وإسلامية فى الأدب الروسى" (١٩٩١م)، وكتاب د. حسام الخطيب: "آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا" (١٩٩٢م). وهذه مجرد أمثلة مما يوجد معظمه فى مكتبتى الخاصة من المؤلفات التى سبقت ظهور الكتاب الكبير القيم الذى وضعه الأستاذ الدكتور، وهى ليست بالمكتبة الغنية فى هذا المجال. وبعض هذه الكتب تطبيقى، وبعضها يركز على قضية أو قضايا بعينها لا على تخصص الأدب المقارن بكل قضاياه كما هو الوضع فى كتاب الأستاذ الدكتور أو فى كتاب المرحوم محمد غنيمى هلال مثلا، وبعضها أيضا يتناول الأدب المقارن بكل قضاياه مثل كتاب الدكتور مكى وكتاب الدكتور هلال.

ويقع كتاب محمد غنيمى هلال فى أكثر من ٤٥٠ صفحة بما فيها الفهارس، وهو مكون من بابين: الأول، وعنوانه: "تاريخ نشأة الأدب المقارن فى الغرب وفى الجامعات المصرية"، ويغطى نحو ثمانين صفحة (ص ٢٧- ١٠٤)، والثانى بعنوان "بحوث الأدب المقارن ومناهجها"، ويغطى ثلاثمائة صفحة تقريبا

(ص ١٠٥– ٤١٠)، فضلا عن تمهيد صغير فى بداية الكتاب للتعريف بالأدب المقارن، وخاتمة أصغر فى آخره (ص ٤١١– ٤١٨) لخّص فيها المؤلف ما عرضه تفصيلا على مدار كتابه كله. ومن القضايا التى تناولها، رحمه الله، تاريخ نشأة الأدب المقارن فى أوربا، والوضع الحالى للدراسات المقارنة فى الجامعات العربية والغربية، وعُدّة الباحث وميدان البحث فى الأدب المقارن، وعالمية الأدب والعوامل التى تقف وراءها، والأجناس الأدبية من ملحمة ومسرحية وخرافة وقصة ومناظرات، والصياغة الفنية لبعض الأجناس الأدبية، والصور الفنية، والمواقف والنماذج البشرية، وتصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى، والمقارنة بين ذلك عندنا وفى بعض الآداب الأخرى. ثم تتالت كتب الأدب المقارن بعد ذلك وكثرت، مع بروز كتاب الدكتور مكى بروزًا قويًّا وسطها رغم الملاحظات التى أبديناها عليه.

نظرة فى "شبح قايين بين إيدِثْ سِيتْوِلْ وبدر شاكر السياب" لعلى البطل

فى كتابه: "شبح قايين بين إيدِثْ سِيتْوِلْ وبدر شاكر السياب" (دار الأندلس/ بيروت/ ١٤٠٤هـ– ١٩٨٤م) يقارن د. على البطل بين قصيدة "The Shadow of Cain" للشاعرة الإنجليزية المذكورة وبعض أشعار بدر شاكر السياب، منطلقا من أن الشاعر العراقى قد قرأ أعمال سِيتْوِلْ، وبالذات هذه القصيدة، وتأثر بها فى إبداعه الشعرى. وقد خصص لهذه المسألة الأخيرة فصلا كاملا بعنوان "اتصال السياب بشعر سيتْول" (ص ٧١– ٧٥)، تتبع فيه ما قاله الشاعر العراقى عن سِيتْوِلْ وغيرها من الشعراء الإنجليز وقراءته لأشعارها وإعجابه بقصيدتها: "ظل قابيل: The Shadow of Cain"، التى نظمتها عام ١٩٤٨م، وانتهى إلى أن تأثر السياب بسِيتْوِلْ بدأ منذ عام ١٩٥١م فى قصيدته: "فجر السلام"، التى يحمل أحد أناشيدها اسم "ظل قابيل"، وأنه قد ترجم لها بعض شعرها عام ١٩٥٥م، إلى جانب إقراره فى ١٩٥٦م أنه كان ينظم شعره فى الفترة السابقة متأثرا بها وبأبى تمام من حيث "إدخال عنصر الثقافة والاستعانة بالأساطير والتاريخ والتضمين فى كتابة الشعر".

وهذ القصيدة هى إحدى ثلاث قصائد نظمتها الشاعرة الإنجليزية لتصوير أهوال الانشطار الذرى كما خَبَرتْه وخَبَره العالم فى هيروشيما حين ألقت الولايات المتحدة عليها فى نهاية الحرب العالمية الثانية قنبلتها التى أبادت كثيرا من سكانها وشوهت كثيرين آخرين. وفى تلك القصيدة تدين الشاعرة العنف البشرى وترى أنه هو سبب الاضطراب العالمى الذى تعيشه الإنسانية فى عصرنا هذا، كما تعزو الانهيار الذى أصاب العالم فى تلك الكارثة إلى جشع "ديفز: Dives" للذهب وسائر الشهوات المادية، ديفز الذى يمثله الآن تجار السلاح المنتهكون عِرْض السلام (انظر فى المشباك كتاب "English Literature" للكاتب جريفث بنجامين (W. Benjamin Griffith)، وهو معروض بالاتفاق مع Barron's Educational Series، وكذلك مقال فردريك جليشر (Frederick Glaysher): "Poetry in the Nuclear Age"، على الرابط التالى: "www.fglaysher.com/NuclearA.htm"). وديفز هذا هو الرجل الغنى الذى ورد ذكره فيما ضربه السيد المسيح (حسب رواية لوقا) من مثلٍ للفقير المعذب الذى ابتلاه الله فى كل أنحاء جسده بقروحٍ كانت الكلاب تلحسها، ولم يكن يجد مع ذلك ما يسد رَمَقه، فكان يتطلع إلى الفتات المتساقط

من مائدة ذلك الغنى، الذى كان يشمئز منه ويحتقره ويطرده بعيدا عنه دون أن يمكنه من شىء من ذلك الفتات. فلما مات الاثنان وجد الفقير المقروح ملاذا فى نعيم الجنة فى حضن إبراهيم عليه السلام، فى حين لم يلق الغنى المتغطرس القاسى القلب إلا أهوال الجحيم والعطش المهلك دون أمل ولو فى بلة ريق من إصبع ذلك الفقير الذى كثيرا ما ذأمه بعيدا عنه دون أن يحنّ عليه بفتاتة مما يتساقط من مائدته.

والقصيدة الإنجليزية طويلة معقدة تعتمد على كثير من المعارف الجيولوجية والبيولوجية والفلكية والتاريخية والأسطورية والكتابية (نسبة إلى الكتاب المقدس)، ولا تُسْلِم نفسها للقارئ بسهولة ولا بصعوبة، بل تترك مكانا واسعا للتخمينات التى تعصر المخ عصرا ثم لا يصل القارئ رغم ذلك إلى شىء واضح أو مُطَمْئِن. كما تقوم فى أجزاء كثيرة منها على اللمحات السريعة المتباعدة بل المنفصلة التى يصعب جدا جدا أن يلتقطها القارئ أو أن يربط بعضها ببعض بحيث تكوّن جميعا وحدة واحدة، وكأنها كُتِبَتْ كلها، أو على الأقل: كتبت أجزاء غير قليلة منها، فى غير حالات الصحو الذهنى.

وبالمناسبة كانت الشاعرة، حسبما قرأت عنها، من المسرفات فى الشرب. وبالمناسبة أيضا فكثير من شعرائنا اليوم يَنْحُون هذا المنحى الغريب

يُغَطّون به خواءهم الفكرى والفنى متصورين أن هذا من شأنه أن يلقى الرعب منهم فى قلوب القراء . والبلية أن لدينا أيضا فريقا من هؤلاء المسمَّيْن: "نقادا" يرافئونهم على هذا السخف ويُمْلُون لهم فيه (أو بالتعبير العامى: "يَثْخَنون آذانهم") موهمين القراء المساكين أن مثل هذا الكلام غير القابل للفهم ولا للتذوق هو الفن كل الفن! ومع ذلك كله فإن الدكتور البطل يأخذ فى شرح القصيدة وكأنها قصيدة عادية سلسة يمكن شرحها والعثور على إجابة لكل قضية تثيرها بمنتهى السهولة، فهو حاضر دوما لا يقف حائرا، بَلْهَ أن يكون عاجزا عن فهم شىء فيها . وأغلب الظن أنه قد اعتمد على غيره فى هذا الشرح الذى لا تسعف القصيدة به بسهولة أبدا . ولقد أقر بأن زوجته الأستاذة المتخصصة فى الأدب الفرنسى قد عاونته، إلا أننى ما زلت أرى أن المعاونة لم تقتصر على السيدة قرينته، وإن لم يذكر شيئا عن ذلك سوى ما كتبه الدكتور إحسان عباس فى كتابه عن السياب مما رأى هو أنه غير كاف وأن دراسته هذه هى الكفيلة بسد هذه الثغرة (ص ٧، ٩) .

لنأخذ مثلا ما كتبه بخصوص لعازر (ص ٤٨– ٤٩)، وكذلك سنبلة القمح التى لم تولد وفسرها هو بأنها تعنى عودة السيد المسيح الذى ينتظر العالم مجيئه ثانية (ص ٥٤)، ففيما كتبه هنا وهناك أشياء لا يستطيع أن يكون قد

عرفها من تلقاء نفسه لأنها ليست جزءا من ثقافتنا ولا هى مما ينتمى إلى تراث البشرية العالمى الذى يعرفه كل مثقف أيا كانت ثقافته، لكنه مع ذلك لم يذكر أى مرجع استمد منه هذا الذى كتب، على العكس من إشارته فى مواضع أخرى إلى المراجع التى ارتكن إليها . إلا أنه بكل تأكيد أيضا كان فى بعض المواضع الأخرى يتكلم بما فى نفسه بكل ثقة مالئا الفجوات التى تفصل بين لمحات القصيدة المنفصلة مما أشرت إليه من قبل، فيقع فى الخطإ غير دار أنه قد أخطأ، على الرغم من أنه ، فيما هو واضح لى، لم يكن على معرفة كافية بالإنجليزية ولا بشعر الشاعرة، ومع ذلك لم يُعَنِّ نفسه هنا، حسبما أتصور، بالتحقق من صواب ما يقول . وعلى العكس من ذلك فإنه، فى كل معلومة تاريخية أو جيولوجية أو بيولوجية أو أسطورية يوردها ، يذكر المرجع أو المراجع التى استند إليها فى ذكر ما يراه هو الشرح السليم لما فى القصيدة من معلومات أو إشارات من ذلك النوع . وقد أورد أسماء هذه المراجع فى آخر الكتاب، وكلها تقريبا دوائر معارف ومعاجم وكتب تاريخ وتراجم أدبية .

ويلفت النظر فى المقارنة التى أجراها د . البطل بين القصيدة الإنجليزية وشعر السياب تكرُّر الحكم على هذه الصورة أو تلك الفكرة أو العبارة من شعر السياب بأنها متخلفة كثيرا عن نظيرتها فى لغة سِيتْوِل أو صورها، وهو

ما ينبغى أن يكون معناه إتقانه الشديد للغة الإنجليزية من ناحية ولشعر الشاعرة من ناحية أخرى، فهل يا ترى كانت معرفته بهذين الموضوعين ترتقى إلى ذلك المستوى؟ فأما بالنسبة لشعر الشاعرة فإنه لم يتطرق إلى أى شىء فيه سوى القصيدة المذكورة، ولو كان رجع إلى شعرٍ لها غير تلك القصيدة لظهر أثر هذا فى الدراسة التى بين أيدينا أو لقال ذلك على الأقل. أمّا، والدراسة تخلو تماما من أى لفظ عن شىء من ذلك الشعر فيما عدا القصيدة التى اتخذها موضوعا لدراسته، فمعنى ذلك بكثير جدا من الاطمئنان أنه لم يقرأ شيئًا من ذلك الشعر سواها.

فكيف إذن تُسوِّل لواحد منا نفسُه الحكمَ على ما لم يَخْبُره، وبخاصة أنه ليس حُكْما عابرا ولا حكما يتعلق بمسألة عارضة، بل هو حكم يتصل بصميم النقد الأدبى والملاحظات الأسلوبية والبلاغية والفنية الدقيقة ومسيرة التطور الإبداعى لدى سِيتْوِل وتقويم نتاجها فى جملته؟ إنه، حسبما نستخلص من مراجعه، لم ينظر إلا فى مقال "دائرة المعارف البريطانية" عن إديث سِيتْوِل، ومثل هذا المقال لا يمكن أن يُمِدّ الباحث بما يمكّنه من إصدار تلك الأحكام. أما إن كانت تلك الموسوعة قد أمدته بما يحتاجه فى هذا الصدد، أفلم تكن الأمانة العلمية تقتضيه أن يذكر هذا؟

ونبدأ بالترجمة، ففيها (كما أتصور) مفتاح الكلام فى بقية الملاحظات:

وأبدأ منها بترجمته كلمة "shadow" فى عنوان القصيدة بـ"شبح"، مع أن معناها واضح تماما، ولا يوجد فى استعمالها لدى سِيتْوِل ما يجعلنا نتنكب معناها الذى يعرفه كل الناس، وهو "الظل". بل إن المترجم ذاته قد ترجمها مرتين فى القصيدة بـ"الظل" (ص ٣٤، ٩٧). ويؤكد أنها لا تعنى هنا إلا ذلك أن الشاعرة قد كررتها فى بيت واحد مستعملةً فى المرة الثانية كلمة "shade"، التى لا يمكن أن تعنى "شبحا" ولو على سبيل المجاز. كما أن السياب قد استعمل كلمة "الظل" فى تأثره بهذه القصيدة كما هو واضح، ولم يقل: "شبح" قَطّ. بل إنه فى عنوان إحدى قصائده (حسبما يخبرنا الدكتور البطل نفسه) قد استخدم لفظ "ظل" فقال: "ظل قابيل" (ص ٧٣)، فلماذا إذن ترك مترجمنا الصواب هنا إلى الخطإ؟

وبالمثل نرى المترجم قد ترك اسم "قاين" فى عنوان القصيدة وفى دَرْجها كما هو، وأرى أنه كان يكون أفضل لو قال بدلا من ذلك: "قابيل" حسبما هو معروف عندنا نحن المسلمين. لقد ذكر الدكتور البطل أنها تُكْتَب أيضا فى التراث الإسلامى: "قاين" أو "قائن" كما فى "مروج الذهب" للمسعودى وفى بيتٍ لعلى بن الجهم فى منظومته عن الخليقة (ص ٤٣). لكن

فاته أن الشائع (لا "أحيانا" كما قال) هو "قابيل" (فى مقابل "هابيل" وزنًا وقافيةً) . ولقد راجعتُ "الموسوعة الشعرية" الضوئية فلم أجد من الشعراء أحدا استخدم "قابين" إلا أربعة هم أبو الفضل الوليد وإلياس أبو شبكة وإلياس الصائغ وحماد الباصونى، أى أن مسلما واحدا فقط من بين الشعراء الذين تضمنتهم الموسوعة المذكورة استخدم كلمة "قابين"، وهو حماد الباصونى (المصرى، وكان مدرسا للغة العربية أثنى عليه وعلى أدائه فى التدريس الشاعر على الجارم، الذى كان يعمل آنذاك مفتشا عليه)، ولهذا دلالته، فضلا عن "قاين"، التى استخدمها الشاعر العباسى على بن الجهم ٣ مرات لا مرة واحدة كما قد يُفهَم من كلام الدكتور البطل. بل إن السياب نفسه قد استعمل دائما: "قابيل" لا "قابين". ليس ذلك فقط، بل للسياب (كما يقول الدكتور البطل ذاته) قصيدةٌ من الواضح أنه قد نحا فيها نحو سيتْول، إذ جعل عنوانها "ظل قابيل"، لكنه قال: "قابيل" وليس "قابين". أما فى الكتابات النثرية العربية فى الموسوعة المشار إليها فقد لَقيتُ "قاين" ثلاث مرات لا غير: بواقع مرةٍ عند كلٍ من ابن هشام فى "السيرة النبوية"، والإبشيهى فى "المستطرَف"، والشدياق فى "الساق على الساق". لكنى لم أجد لـ"قائن" أى استخدام فيها: لا فى الشعر ولا فى النثر، بخلاف "قابيل"، التى وجدتها استُعمِلَتْ تسعَ عَشْرَةَ مرةً

شعرًا فى القديم والحديث، وستًّا وخمسين مرة (فيهما أيضا) نثرا، وهو ما يؤكد ما قلته من أن الذوق العربى يُؤْثِر "قابيل"، وإن كنت لا أخطِّئ المترجم لتنكبه ما يفضّله ذلك الذوق، فهو اجتهاد منه أرى أنا أن غيره أفضل، وهذا كل ما هنالك.

وقبل أن أمضى فى رصد بقية الملاحظات المتعلقة بالترجمة لا بد أن أبين أن تراكيب الكلام فى الشعر لا تجرى دائما على طريقتها فى النثر، وذلك بسبب قيود الوزن والقافية والتكثيف الزائد كما هو معروف، علاوة على أن اللغة الإنجليزية تَعْرَى عن الإعراب، الذى كان من شأنه لو وُجِد أن يساعد المترجم على تتبع خيط الكلام على نحو أسهل. فإذا أضفنا إلى هذا وذاك التعقيدَ الذى يسربل القصيدة كلها، وتعمّدَ الإغراب بدافع الحذلقة، والقفزَ من فكرة أو خاطرة إلى أخرى دون رابط واضح مما أشرنا إلى بعضه قبلا، أدركنا مدى الصعوبة التى عاناها المترجم وهو ينقل هذا النص إلى العربية. وأنا ما كنتُ لألومه كثيرا لو أنه صارحنا بأن القصيدة صعبة وأن ترجمتها أصعب، وأطْلَعَنا على ما صنعه فى ترجمة هذه العبارة أو ذلك التركيب مثلا، ولماذا تنكب الترجمة المباشرة هنا أو هناك . . . حتى نكون على بينة مما فعل. لكنه للأسف قد مضى على وجهه وكأن "الأشياء معدن"، على حين أنها ليست

كذلك على الإطلاق، ثم لم يكتف بهذا بل زاد ففسر القصيدة دون تلجلج أو تردد، وكأنه فعلا قد وقع على قصد الشاعرة، التى أشكّ فى أنها هى نفسها كانت تعى تفصيلاته جيدا . وهذا ما دفعنى إلى أن أرفع يدى كـ"نقطة نظام" .

ولا أحب أن أقف طويلا أمام كل شىء فى الترجمة، بل أكتفى بالإشارة إلى بعضها فحسب كترجمته لكلمة "banners" بـ"بيارق" (وذلك فى قوله: "تحت بيارق هائلة وألوية عظيمة للقُرّ العتيق"/ ص ٢٢)، وكنت أُوثِر لو قال بدلا من هذا: "تحت ألوية البرد القديم وأعلامه"، ابتعادا عن إيحاءات كلمة "بيارق" المرتبطة بالموالد والاحتفالات الشعبية عندنا فى مصر، وكذلك ترجمته لـ"oscillations" بـ"تغييرات" (فى قوله: "هنالك كانت تغيرات هائلة فى الطقس"/ ص ٢٢)، على حين أن الترجمة الدقيقة هى "تذبذبات"، وترجمته لـ" born from the needs of our opposing famines" بـ"نتيجة الاحتياجات المتضادة لمجاعاتنا" (ص ٢٤)، والصواب هو "نتيجة احتياجات مجاعاتنا المتعارضة"، فالتعارض فى المجاعات لا فى الحاجات كما هو واضح من النص الإنجليزى، وترجمته لـ" tremendous spring" بـ"ربيع مروع" (ص ٢٤) لا "ربيع رائع" كما ينبغى أن يكون الكلام، أو ترجمته "Light" بـ"البرق"، مسويا بينها وبين كلمة "Lightening"

قبلها بقليل، والصواب: "الضوء"، وترجمته "memory Man" بـ"ذاكرة الإنسان" (ص ٢٨) بدلا من "إنسان الذاكرة"، أو ترجمته "cataclysm" بـ"طوفان" (ص ٢٨)، وحقها أن تترجم بـ"كارثة/ جائحة"، وترجمته عبارة "Rush down the length of the world--away--away" بـ"مندفعة إلى أسفل حافة العالم- بعيدا- بعيدا" (ص ٢٨)، مع أنه "لا حافة هناك ولا أسفل"، بل كل ما يقصده التعبير الإنجليزى هو أنها كانت تندفع بطول العالم. . .، وكترجمته " the gulf that was torn across the world" بـ"الخليج المحيط بالعالم" (ص ٣٠)، وصحتها: "الخليج المصدوع بطول الأرض"، فهو لا يحيط بالعالم بل يشقه شقا، وشتان هذا وذاك، وترجمته أيضا فى ذات الفقرة لعبارة " It stretched its jaws" بـ"فغرت لهاتها" (ص ٣٠، وهل اللهاة تُفغَر؟ فكيف يا ترى؟ ألا إنه لأمر غريب !)، وصوابها: "مطّت فكّيها"، ثم ترجمته "Life's lepers" بـ"حياة المجذومين" (ص ٣٠)، بينما المراد هو "مجذومو الحياة" كما لا يخفى، وترجمته "The condemned of man" بـ"دينونة الإنسان" (ص ٣٢) عوضا عن "مَدينى الإنسان" مثلا.

وكذلك ترجمته للمقطع كله الذى وردت فيه هذه الكلمة، وهو:

They brought to the Tomb

The condemned of man, who wear a stigmata from the womb
The depression of the kull as in the lesser
Beasts of prey, the marks of Ape and Dog,
The canine and lemurine muscle… the pitiable, the terrible,
The loveless, whose deformities arose
Before their birth, or from a betrayal by the gold wheat ear.

"Lazarus, for all love we knew the great Sun' kiss…"

على النحو التالى:

"لقد أحضروا إلى المقبرة

دينونة الإنسان، التى يتقلدها كالندبة منذ الرحم

الجمجمة المدموغة، مثل صغار

الوحشيات، بالعلامات الفارقة للقرد والكلب،

العضلة الكلبية والليمورية. . . المفجعة، البشعة،

البغيضة، التى بدأت تشوهاتها من قبل الولادة، أو منذ الكشف عن

حقيقتها بسنبلة الذهب:

"لعازر، بكل الحب عرفنا قُبلة الشمس العظيمة. . .إلخ".

على حين أن الترجمة كان ينبغى أن تجىء على مثل النحو التالى، وأرجو أن أكون قد استطعت تتبع خيط الكلام، بغض النظر عما إذا كنت قد فهمت معناه أولا: "لقد أحضروا إلى القبر مَدِينى الإنسان وقد انفطست جماجمهم كالوحوش المفترسة الصغرى، وكأنها وَسْم نزلوا به من الرحم، تلك العلامات التى تميز القردة والكلاب، العضلة الكلبية والليمورية. . . (لقد أحضروا مَدِينى الإنسان) الفِظَاع الذين تدعو حالهم إلى الرثاء، والذين لا يعرفون الحب، والذين نشأت تشوهاتهم من قبل ولادتهم، أو من جراء خيانة السنبلة الذهبية. . .". وبذلك يبدو إلى أى مدى ابتعد المترجم عن النص الأصلى، كما يبدو للقارئ مدى الغموض والتفكك الذى يسربل القصيدة.

وبالمثل نرى المترجم قد فقد خيط الكلام فى النص التالى (وهو مقطع كامل من القصيدة وسطر من المقطع الذى يليه):

But Gold shall be the Blood
Of the world… Brute gold condensed to the primal essence
Has the texture, smell, colour of Blood. We must take
A quintessence of the disease for remedy…

فجاءت ترجمته هكذا:

"وسيصبح الذهب دَمَ

العالم... الذهب الأعجم تكثّف، فصار الماهية الأولى
فله المادة نفسها، والرائحة، والدفء، واللون الذى للدم، وينبغى أن نقبله
إن جوهر المرض المنشود علاجه، يتطلب..." (ص ٣٤).

والصواب هو أن نقول مثلا: "لكن الذهب سوف يصبح دم العالم... وهذا الذهب المتوحش المكثف حتى المادة الأولى له قوام الدم ورائحته ولونه. ولا بد أن نأخذ خلاصة المرض كعلاج له". وواضح أنه أعاد تركيب جملتى المقطع الأول بما حرّف المعنى، كما أنه فصل المقطع الثانى عن المقطع الأول مع أن الكلام لا يزال متصلا كما هو واضح من ترجمتى. كذلك نجد أن "وجه الإنسان" عنده (فى المقطع الذى بعد ذلك) "يجسّد ظل الإنسان مرة ثانية..." (ص ٤٣)، بينما الصواب هو أن ذلك الدواء سيشكّل ثانية ظل الإنسان. فانظر الفرق بين ما قاله هو وما قالته الشاعرة!

ونصل للخطإ الأبلق الذى لا أدرى كيف وقع فيه، ولا كيف فهم من ثَمّ العبارات التى ورد فيها على نحو ما فهمها عليه: لقد ترجم عدة مرات كلمة "Vides" بـ"السقوط"، فقال: "حينئذ جِيءَ بالسقوط، وتمدد مثل شمس برصاء تغطيها أحزان العالم" (ص ٣٢)، "بالقرب منه كان صوت ذهبى... يدمغ السقوط" (ص ٣٤)، "صرخنا فى وجه السقوط" (ص

٣٤)، وهى ترجمة غريبة لا معنى لها، فوق أنه قد ترتب عليها انطماس المعنى الذى أرادته الكاتبة فوق انطماسه الأصلى، وكأنه كان ينقصنا هذا الغموض الإضافى! والصواب هو أن "Vides" كلمة لاتينية تعنى "(الرجل) الغنىّ"، وقد تُسْتَعْمَل اسم علم على الغنىّ فى المَثَل الذى ضربه السيد المسيح عليه السلام (حسبما ورد فى إنجيل لوقا) على إمكان ذهاب الفقير المريض المحتَقَر بعد موته إلى الفردوس وتمتعه هناك بكل ما يشاء من ألوان النعيم، فى الوقت الذى يَصْلَى فيه الغنىّ المتخم أهوال الجحيم بسبب قساوة قلبه وكبره واحتقاره لأمثال ذلك المريض البائس وعدم مده يد المساعدة نحوه (انظر مادة "Lazarus" فى كل من "The International Standard Bible Encyclopedia"، و"The New Bible Dictionary". وانظر كذلك تفسير الفقرة ١٩ من الإصحاح السادس عشر من إنجيل لوقا فى كل من "Matthew Henry Complete Commentary on the Whole Bible" و"Coffman Commentaries on the Old and New Testament").

وكما يرى القارئ لا علاقة لهذه اللفظة بالسقوط من قريب أو من بعيد. وغريب أن يفهمها المترجم هذا الفهم، وهى موصوفة بالاسم الموصول "who"

الدال على العاقل لا على المعانى والأشياء وسائر ما لا يَعْقِل! علاوة على أن الكلام على أساس من ترجمته لا يستقيم ولا يتسق أبدا .

وقد كان من جراء هذا الخطإ أن انطلق الدكتور البطل فأفاض فى الكلام عن عقيدة الخطيئة والسقوط مخصصا فى صفحتين كاملتين (ص ٥٠-٥١) . ويرى القارئ الآن كيف نشأ الخطأ الذى قاد إلى كل ذلك دون أن يكون هناك ما يستدعى شيئا منه، علاوة على أن مثل هذا الفهم قد ضاعف غموض القصيدة، ومن ثم زاد القارئ إرهاقا فوق ما أصابه من إرهاقها الأصلى. وكعادة الدكتور البطل نراه لا يتوقف ولو للحظة متشككا أو على الأقل متسائلا عما إذا كان قد أصاب الرمية، بل يمضى مطمئنا تمام الاطمئنان لا يعرف التردد ولا التثبت ولا يلتفت إلى أن النص، حسب ترجمته، لا يمشى أبدا . ومن هنا فإننا نتساءل: أويمكن من يؤدى الترجمة على هذا النحو أن يقوّم القصيدة، ثم لا يكتفى بهذا بل يقارن أيضا بينها وبين أشعار السياب، ثم مرة أخرى لا يكتفى بهذا بل يقوّم الشاعرة الإنجليزية ونظيرها العراقى ويحكم بأن صورها وفنها (فنها كله لا فى تلك القصيدة فقط!) أفضل كثيرا من صوره هو وفنه؟ والمسألة ببساطة هى أن "ديفز" لا يعنى السقوط، بل هو اسم يرمز إلى

الجشع المادى عند السياسيين ورجال الأعمال الذين كل همهم تكديس المال بل عبادته وعدم المبالاة بالمشاعر والقيم النبيلة فى الحياة!

كذلك فات الدكتور البطل أن عندنا فى القصيدة، كما فى إنجيل لوقا، لَعازَرَيْن اثنين لا واحدا فقط: لعازر الفقير المغطى جسده بالقروح وكانت الكلاب تلحسه، وقد ورد ذكره فى المثل الذى سبقت الإشارة إليه مرارا . أما لعازر الآخر فهو لعازر أخو مارتا ومريم، الذى كان يحبه المسيح عيسى بن مريم، وهو الذى أقامه النبى الكريم من القبر وأعاده إلى الحياة بعد أن كان قد مضى على موته أربعة أيام حسبما جاء فى الإنجيل المذكور . ومن هنا وجدنا الشاعرة تتحدث عن القروح فى سياق الحديث عنه أكثر من مرة: "وفى هذا الصدع يرقد جسد أخينا لعازر وقد أُنهِض من قبر العالم. لقد كان ينام فى ذلك الموت الكبير مثل الذهب فى قشرة العالم. . . وحوله، مثل البرق الخابى، كان يرقد الجوهر، بلسم قرحة العالم" (ص ٣١. والترجمة من عندى، أما فى ترجمة الدكتور البطل فهى "بلسم أحزان العالم")، "جاؤوا بأحقاب العمى وليل العالم صائحين إليه: لعازر، هبنا البصر، أنت يا من قروحه من الذهب. . ." (ص ٣١ . والترجمة من عندى أيضا)، "ثم جيءَ بديفز. . . كان متمددا مثل شمس برصاء تغطيها قروح العالم. . . وكان برص الذهب يغلّف العالم، الذى

كان هو قلبه" (ص ٣٣ . والترجمة ترجمتى، أما الدكتور البطل فقال: "تغطّيها أحزان العالم") .

والآن نلقى نظرة على مقارنة المؤلف بين سيتْوِلْ والسياب لنرى أكان موفقا هنا أم أن التوفيق قد خالفه كما خالفه فى مواطن متعددة من الترجمة؟ لنأخذ على سبيل المثال قوله إن الشاعر العراقى قد استوحى سيتْوِلْ عند كلامه، فى قصيدته: "أغنية قديمة"، عن ذرات الغبار ودوران الزمن فى تكرر مسئم (ص ٧٧- ٧٨) . لكننا عبثا ننظر فى قصيدة الشاعرة الإنجليزية عن شىء أخذه السياب منها فلا نجد شيئا، إذ ليس فيها أى ذكر للذرات ولا للغبار ولا للتكرر المسئم للزمن. اللهم إلا إذا كان يقصد صورتها الباردة عن عمود التراب الطوطمى. لكن هذا غير ذاك كما لا يحتاج إلى توضيح، وعلى أية حال فحتى لو ترددت فى قصيدة سيتْوِلْ كلمات "الزمن" و"الغبار" و"السأم" (وهو ما لم يحدث) فليس فى ذلك ما يدفعنا بالضرورة إلى القول باستيحاء شاعرنا العربى تلك القصيدة، إذ ليست العبرة بالمفردات بل بالتعبيرات والصور والتراكيب، اللهم إلا إذا كانت المفردة من النوع الذى لا يُسْتَخْدَم على نطاق واسع أو كان فى استعمالها خصوصية تُحْسَب لصاحبها، وكان ترددها فى العمل المقول بتأثره لافتا للنظر، أما دون ذلك فلا، وإلا فلا يوجد شاعر ولا ناثر

على وجه الأرض سيكون بمنجاة من هذا السيف المصلت على الإبداع، لأن مفردات اللغة ليست ملكا شخصيا لأحد، بل كل ألفاظها مباحة لمن يريد، والعبرة بالخصوصية والتفرد لا بمجرد ورود كلمة أو أخرى فى عمل من الأعمال الأدبية حتى نقول بأنها ابتكار خاص بصاحبه ونتهم من يستعملها بعده من ثم بأنه إنما تأثر بذلك العمل.

مثال آخر: إذ زعم الدكتور البطل أن السياب قد أخذ قوله:

تسعى به الريح فى الآفاق ناسجةً * للشمس من جذوة أو من دم حُجُبا

من قول سيتْوِلْ: "مثل طوفان الشمس المنهمرة إلى أسفل/ بدا الزئير/ الصادر عن الشموس القرمزية لقطرات الدم" (٧٩) . وهذا كسابقه اتهام جاهز، وليس هكذا تكون المقارنة والقول بالتأثير والتأثر، وإلا فلماذا لم يذهب ذهنه مثلا باتجاه بشار بن برد وشمسه، وهو أقرب، إذ يقول:

إذا ما غضبنا غضبةً مُضَرِيَّةً * هَتَكْنا حِجَابَ الشمس أو قَطَرَتْ دما؟

فها هنا شمسٌ وقطرات دمٍ وحجابٌ مثلما فى بيت السياب! ولسنا مع ذلك فى تكذيب دائم (بالحق والباطل) لما يقوله الكاتب، فمن الطبيعى أن نتأثر بمن نتصل به ونؤثر فيه، لكن المشكلة فى أن الدكتور البطل فى الأمثلة التى أوردتُها وأشباهها لم يكن مقنعا، وكان يطير بأى شُبْهَةِ تشابهٍ حتى لو انجلى

الوضع عن لا شيء ! ومع ذلك فالملاحظ أن السياب يكرر كلمات مثل "الظل" و"قابيل" و"سنبلة الذهب" فى بعض قصائده على نحو يلفت النظر ويصعب تفسيره بالمصادفة.

وقد غضب د. طراد الكبيسى من الطريقة التى عالج بها د. على البطل موضوع المقارنة بين الشاعر العراقى ورصيفته الإنجليزية، ورآه مجحفا متسرعا، بل اتهمه بأنه قد دخل هذه المقارنة متربصا بالسياب جاهزا لاتهامه باحتذاء سِيتْوِل مع سبق الإصرار والترصد، وكان من رأيه أن "الدكتور علي البطل في كتابه: "شبح قايين بين إيديث سِيتْوِل وبدر شاكر السياب– قراءة تحليلية مقارنة: ١٩٨٤" . . . ذهب بعيدا، إذ يخرج القارئ . . . بنتيجة مُفادها أن السياب في لغته ورموزه وبناء قصيدته وموضوعه لم يكن سوى "مقلّد" أو "عيَال" (ولا نقول : سارقا) على الشاعرة سِيتْوِل في أفضل شعره حتى لَيُمكِن القول: كأن السياب في قمة ما حقق من إبداع هو مجرد احتذاء لسِيتْوِل مضموناً وشكلا ! أو كأن لسان حال الدكتور البطل يقول إن "جيّد" شعر السياب هو من "جيّد" سِيتْوِل، أما رديء السياب فهو رديئه هو بحسب تعبير البحتري في المقارنة بين شعره وشعر أبي تمام. . . لايمكن لأحد أن ينكر تأثر السياب بإيدث سِيتْوِل وإليوت وسواهما، ولكن عندما يؤمن المرء مسبقا

بـ"فكرة" تأثر السياب بهذا الشاعر أو تلك الشاعرة ثم يروح يفتّش وينقب في ضمير الكلمات والصور في شعره عن هذا التأثر، فتلك هي واحدة من المستحيلات أو من قبيل التفوهات المسبقة عن وجود العنقاء بل رؤيتها ووصفها بالتفاصيل الدقيقة كما سخر الجاحظ. أعني أن الدكتور البطل أخذ بالفكرة الشائعة، وربما أشاعها السياب تعمدا، عن تأثر السياب بسِيتْوِل، وهذا ما لا يقدر أن ينفيه أحد. كما قلنا راح ينقب في "ضمير" كلمات السياب في قصائده بحثا عن هذا التأثر أو الاحتذاء حتى باتت كل كلمة عند السياب مثل "ذرات غبار"، "شبح أو أشباح" . . . إلخ هي من قبيل تأثر السياب بسِيتْوِل في قصيدتها: "شبح قايين" والغبار الذري!

ولننظر على سبيل المثال هذه المقارنة الصورية بين سِيتْوِل والسياب من قصيدته: "غريب على الخليج": تقول سِيتْوِل في "شبح قايين": "ولم نأبه لسحابة في السماء على صورة يد/ إنسان. . . وجاءت صيحة كما لو أن الشمس والأرض ارتطمتا/ نزلت الشمس، والأرض صعدت لتأخذ مكانها في الأعالي فوق. . . الهيولى/ انفجرت، الرحم الذي منه بدأت كل حياة/ عندئذ، وفي اتجاه الشمس المقتولة قام العمود الطوطمي الترابي في ذاكرة الانسان" (ص٢٨) .

وقال السياب في "غريب على الخليج": "جلس الغريب يسرّح البصر المحيّر في

الخليج/ ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج/ أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج/ صوتٌ تفجّر من قرارة نفسيَ الثّكلى: عراق/ كالمدّ يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون... إلخ". ويقول الكاتب معلقا على نص السياب: "مستحضرا صورة سِيتْوِل عن العمود الطوطمي والسحابة الذرية"! (ص٨١). ولست أدرى أية صلة بين العمود الطوطمي والسحابة الذرية في نص سِيتْوِل ونص السياب. ولماذا لا تكون "السحابة" في نص السياب سحابة عادية أو تلك السحابة المخادعة التي ظللت قوما من الجاهليين فإذا ما استتروا تحتها من حر الشمس أمطرتهم نارا فكانوا من الهالكين كما جاء في الموروث الديني؟ وهكذا لماذا لا تكون "الأعمدة" في نص السياب أعمدة بابل أو أعمدة الأكروبول أو أعمدة بيوت الشَّعْر العربية أو أعمدة الكهرباء أو أعمدة الشعر؟ أرجو أن ننتهي من مثل هذه الافتراضات عن تبعية الشاعر العربي لشاعر أجنبي، وكأن الشاعر الأجنبي شيطان الشاعر الذي يلهمه الشعر كما جاء في حكاية أو أسطورة توابع الشعراء عند العرب" (طراد الكبيسى/ السياب وسِيتْوِل وشبح نص قايين/ مجلة "الإمبراطور" المشباكية".

والآن ما الذى دفعنى إلى كتابة هذا العرض التحليلى لدراسة الدكتور البطل حول السياب وسِيتْوِل؟ الذى دفعنى إلى هذا هو الرغبة فى التشديد

على أنه لا بد لمن يكتب فى مجال الأدب المقارن من الإحاطة بكل ما من شأنه أن يُنْجِح عمله، وأول شىء فى ذلك فهم النصوص وتذوقها جيدا والمقدرة على الموازنة بينها وإدراك النقاط التى ينبغى أن يقف عندها للقيام بالمقارنة المطلوبة... إلخ. لكن كيف ذلك؟ أولا بمعرفة اللغة التى كُتِبت بها النصوص المراد مقارنتها: فأما بالنسبة للغة القومية فأمرها مفهوم، إذ لا يُعْقَل ألا يعرف المقارن لغة أمته، لكن المشكلة فى لغات النصوص التى على الجانب الآخر. وقد رأينا كيف أن الدكتورالبطل قد أخطأ الترجمة فأخطأ فهم النص وترتب على ذلك أشياء ذكرناها فيما مضى. ولو كان محسنا للترجمة لما كان ما كان!

فلا بد إذن من إتقان اللغة الأجنبية التى كُتِب بها النص الأجنبى إذا أراد المقارن أن يغوص بنفسه فى أعماق النص ويعرف خباياه. قد يقال إن من الممكن أن يعتمد المقارن على النصوص المترجَمة إلى لغته القومية. والواقع أن هذا ممكن، على الأقل من الناحية النظرية، لكن بشرط أن يتأكد المقارن أن المترجِم قد أحسن الترجمة ولم يترك فى النص المترجَم شيئا لم ينقله إلى اللغة المحلية. فهل هذا ممكن؟ أعتقد أن لا، وحتى لو تأكدنا أن المترجم قد أحسن الترجمة إلى أقصى حد، فتبقى هناك جوانب فى العمل الأدبى لا يمكن النظر فيها من خلال الترجمة، وهى الأمور المتعلقة بلغة النص وبلاغته وأسلوبه، مما لا

يتنقل عبر الترجمة أبدا، إذ الترجمة إنما تنقل الفكرة والمضمون، وقد تنقل أيضا شيئا من جو العمل، أما مسائل اللغة والأسلوب والبلاغة وما إلى هذا فليس من سبيل للاحتكاك بها إلا فى النص الأصلى، وذلك من خلال إتقان لغة ذلك النص. ثم إن من يعتمدون على الترجمة سوف يقتصرون على ما تُرجِم من الأعمال الأدبية فقط لا يتعدَّوْنه إلى غيره، بخلاف من يعرف لغة أجنبية، فإن فضاءها العريض يكون مفتوحا أمامه يحلّق فيه كما يحلو له، وهذه ميزة ليست بالقليلة.

مثلا كيف كان لى أو لغيرى أن تحقق من التهمة التى اتُّهِم بها د. محمد مندور حين قيل إنه قد أخذ كتابه "نماذج بشرية" أو بعضا من فصوله على الأقل من كتاب الكاتب الفرنسى جان كالفيه ما لم نرجع إلى الأصل الفرنسى ما دام هذا الأصل لم يترجم إلى العربية؟ وهكذا لم يكن أمامى إلا أن أرجع بنفسى إلى الأصل الفرنسى لأتبين مدى صحة هذه التهمة أو زيفها، فوجدت أنه قد أخذ فعلا بعض فصوله بلا أدنى جدال أو ريب من كالفيه حسبما وضحتُ ذلك بالنصوص الفرنسية وتَرْجَمَتِها العربية ووَضْع هذا وذاك بإزاء الفصول المندورية، وبذلك حُسِمَت المسألة. وقد رأينا أن الدكتور البطل لم يحسن الترجمة كما ينبغى، ومن ثَمّ تساءلتُ قائلا: أويمكن من يؤدى الترجمة

على هذا النحو أن يقوّم القصيدة، ثم لا يكتفى بهذا بل يقارن أيضا بينها وبين أشعار السياب، ثم مرة أخرى لا يكتفى بهذا بل يقوّم الشاعرة الإنجليزية ونظيرها العراقى ويحكم بأن صورها وفنها (فنها كله لا فى تلك القصيدة فقط !) أفضل كثيرا من صوره هو وفنه؟

وهذا يقودنا إلى عنصر آخر من العناصر الذى يستكمل المقارِن بها أداته حتى يكون على مستوى المهمة التى انتدب نفسه لها، وهو الإحاطة بقدر الإمكان بكل ما يتعلق بموضوع المقارنة. وقد رأينا مثلا كيف أن الدكتور البطل قد فاته أن يبحث عن معنى "Vides" وترجمها على أنها تعنى "السقوط"، ولا أعرف السبب فى ذلك. لقد بذل الدكتور جهدا طيبا للتعريف ببعض القضايا المتصلة بقصيدة سِيتْوِل كما هو الحال فى حديثها عن الحيوانات البائدة، والبرودة والحرارة، وشخصية لعازَر مثلا، وهذا مما يُحْمَد له، فكنت أحب لو بذل فى النقطة التى تتحدث عنها مثل هذا الجهد، ولكنه لسبب ما لم يفعل، وهو أمر غريب، إذ كانت تلك النقطة على مَدّ ذراعه لو فَرَدَه وتيقظت حواسه قليلا. وأنكى من ذلك أنه، كما أشرت، لم يتلجلج فيما قال رغم وضوح بُعْده عن الصواب.

إن على المقارن الأدبى أن يتسلح بكل ما تحتاجه عملية المقارنة، وهذه العملية من الغنى والتعقيد بحيث تكون فى بعض الحالات على الأقل بحاجة إلى الإلمام بعدد من العلوم وإتقان بعضها الآخر، مثلما هو الحال فى قصيدة الشاعرة الإنجليزية المملوءة بالإشارات إلى القنبلة النووية والوحوش المنقرضة وبعض أحداث ما قبل التاريخ وأساطير العالم القديم، إذ لا شك أن تلك القصيدة كانت فى حاجة إلى الجهد الذى بذله الدكتور البطل، وإلا لكانت مطلسمة تماما، أما الآن فإننا نستطيع، بفضل ذلك الجهد، أن نبصر على الأقل بعض الأشياء، وهذا أفضل ألف مرة من التحديق فى الظلام دون طائل . . . وهكذا .

أما فى كلامه عن السياب فقد احتاج الأمر إلى العلم بسيرته وملامح شخصيته ومراحل طريق عمره . . . إلخ. وهذا مجال آخر من مجالات المعرفة التى يحتاجها المقارن الأدبى أو يتقاطع معها عمله، ألا وهو الترجمة الشخصية. ثم إن هذا الفرع هو الذى عرّفه أن السياب قد قرأ سِيتْوِل وأُعجب بشعرها وكان يتفاخر أنه من قرائها . وهو الذى عرّفه أيضا بأنه كان يوما ما شيوعيا ثم تحول إلى الانتماء القومى، وأنه كان فى الكويت حين تكلم عن الخليج فى قصيدته: "غريب على الخليج" شاكيا عجزه عن تدبير مصاريف العودة لمسقط

رأسه. وهو الذى عرّفه كذلك أن السياب قرأ سِيتْوِل فى لغتها الأصلية لأنه كان متخصصا فى اللغة الإنجليزية وأدبها، فقراءته لها إذن لم تكن قراءة عابرة ولا كانت قراءة سطحية ولا متسرعة، بل كانت قراءة متخصص فى هذه اللغة متقن لها . كما أن هذا الفرع المعرفى أيضا هو الذى عرّف الدكتور البطل بتاريخ حياة سِيتْوِل، إذ رجع إلى ما كتبته "Encyclopaedia Britannica" عن الشاعرة، وكذلك كتاب "English Poetry" لدوجلاس بوش (Douglas Bush)، فألمّ عن طريقهما بشىء مما يحتاج إلى الإلمام به من يريد الكتابة عنها وعن قصيدتها (ص ١٧) .

كذلك كان للدكتور البطل أحكام فنية على قصيدة سِيتْوِل وشعر السياب، مفضّلا فن الشاعرة الإنجليزية على شاعرنا العراقى بوجه عام، وهذا نقد أدبى كما هو واضح. وهكذا يرى القارئ كيف أن الأدب المقارن يتصل بالنقد الأدبى ويستعين به على نطاق واسع. ذلك أن المقارن لا يحصر نفسه فى تبيان مناطق التأثير والتأثر فحسب، بل يتعداه فى أحيان كثيرة إلى التقويم والتحليل الفنى. إنه ليس آلة للرصد والمقارنة وإعطاء قائمة باردة بالملاحظات التى انتهى إليها فى موضوع الاتصال بين طرفى المقارنة، بل هو قبل ذلك متذوق ناقد . كما أنه قد يترك عملية رصد التأثير والتأثر جملة ويركز بدلا من ذلك

على الموازنة الفنية بين الطرفين. وبطبيعة الحال لا يمكنه القيام بهذا دون أن يستكمل عُدّة الناقد، فمهمة النقد أولا وقبل كل شىء تحليل العمل الأدبى، وهى الخطوة التى تسبق الخطوة التى يقوم فيها المقارِن بتبيين ما فى العملين المقارَنين من تماثلات واختلافات. إن المقارِن هو، بمعنى من المعانى أو فى جانب كبير من عمله، ناقد أدبى يعمل فى ميدان المقارنة بين الآداب المختلفة بكل ما يحتاجه هذا العمل من أدوات ومهارات.

لنأخذ مثلا قول الدكتور البطل، عن محاولة السياب "اصطناع روح سيتول" (حسب تعبيره) فى قصيدته "أغنية قديمة"، إنه "يسلَخ فيها مفهومَ دوران الزمن من الأزل إلى الأبد عن سياقه لدى سيتول فلا يبقى له سوى الفكرة الشائعة: أننا ذرات غبار فى مجرى الزمن، يدور فلا يبقى منا شىء من حبنا وتاريخنا وأعمالنا. وهى فكرة ساذجة حاول أن يدعمها بصورة من سيتول عن التطور يجمع بين دفتيه الكهف المظلم والاختراع الحديث. . . ومن الطبيعى ألا يخرج له سوى هذا المحصول الضئيل من روح سيتول ما دام قد حاول اختزال عالمها الواسع إلى هذه الحدود الضيقة من عالم الوجدان الذاتى" (ص ٧٧– ٧٨). فها هنا نجد الدكتور البطل لا يكتفى برصد مَجَالىَ الاتصال بين الطرفين ومظاهر التأثير والتأثر بينهما، بل يقارن بينهما فنيا ويحكم على ما

صنعه السياب بالفشل والعجز عن مسامتة نظيرته الإنجليزية. وهذا من صميم النقد الأدبى، بغض النظر عما إذا كنا نوافقه على هذا الحكم أو لا. ومثل هذا قوله، عن قصيدة أخرى للسياب هى قصيدة "قافلة الضياع"، إنها "تقف علامة بارزة فى طريق التطور الفنى للسياب من حيث إنها أول تجربة فنية يستطيع السياب أن يستقل فيها بموضوعه، وفى الوقت ذاته يوظف فيها كثيرا من عناصر سيتول بنجاح كبير، فحقق بذلك المعادلة الصعبة، وهى التوازن بين تأثره بسيتول وأصالته فى الإبداع بعد طريق طويل من التجريب تقف على قمته قصيدته الملحمية الطويلة التى جعل موضوعها القنبلة الذرية محاكيا سيتول، والتى فككها إلى قصائد ثلاث عند نشر "أنشودة المطر": مرثية الآلهة، من رؤيا فوكاى، مرثية جيكور" (ص ٩١– ٩٢).

ومعروف أن جزءا كبيرا من مهمة المقارِن الأدبى يقوم على لمح العناصر المنقولة من أحد الآداب إلى أدب آخر، بل إن من المقارِنين (كما سبق القول) من يَرَوْن أن هذه هى كل المهمة التى يقوم بها الأدب المقارن لا يتعداها. والواقع أن هذه المنطقة هى منطقة تلاقٍ بين ما يسمّى فى النقد الحديث بـ"التناص" وبين الأدب المقارن، إذ التناص هو تداخل النصوص الأدبية بعضها فى بعض. ذلك أن الأديب عندما يبدع شيئا فإنه لا يأتى به من فراغ، مثلما أن الجسم البشرى

مثلا حين يتكون وينمو فإنه لا ينشأ ولا يكبر من لاشىء، بل هو مأخوذ من جسم الأم وموادَّ طبيعيةٍ كانت موجودة من قبل ثم رُكِّبَ هذا كله على نحو جديد وأُعطِيَ روحا جديدة لم يكن لها وجود من قبل. إن الأديب حين يبدع شيئا فإنه لا يفعل هذا إلا بعد أن يكون قد قرأ من الأعمال الأدبية فى أدبه القومى وخارج نطاق أدبه القومى ما لا يحصيه إلا الله، أما هو أو غيره فأقصى ما يمكنهما الانتباه إليه بعض هذه القراءات فقط، مع التنبيه إلى أنه فى كثير من الأحيان لا يستطيع أن يتذكر العناصر التى استفادها من كل هذه القراءات، بل من بعضها ليس إلا.

وإذا كانت الدراسات التناصيّة ترصد أشياء فى النص الذى تتناوله وتسكت عن أشياء أخرى فليس معنى هذا أن ما تم رصده مما أُخِذ من نصوص سابقة هو وحده المأخوذ من تلك النصوص، بل معناه أن هذا هو ما استطاع الدارس التنبه إلى مصادره. ونفس الشىء يقال عن الأدب المقارن فى جانب منه، وهو الجانب الذى يتعامل مع ما أخذته الأعمال الأدبية القومية من الآداب الأجنبية أو العكس، فهو فى الواقع رصد لمظاهر التناصّ، لكن على المستوى العالمى فحسب، فلا يدخل فيه إذن التناص داخل الأدب القومى. أى أن ما كتبه الدكتور البطل فى الكتاب الذى بين أيدينا مثلا يمكن أن يكون

دراسة تناصية لو كان تركيزه كله على ما أخذه السياب من غيره من الشعراء والأدباء: المحليين منهم والعالميين على السواء، ولم يلتفت إلى ما سوى ذلك. الأدب المقارن إذن، فى جانب منه على الأقل، هو دراسةٌ تناصيَّةٌ عابرةٌ للآداب.

وفى ضوء هذا ينبغى أن نقرأ الأسطر التالية التى نقلتها من دراسة لرؤوف مسعد منشورة فى مجلة "شباب مصر" المشباكية عنوانها "التناص بين "زويل" الغيطاني و"المرأة التي. . ." للكاتب د. هـ. لورانس" : "منذ فترة كنت أستعيد قراءة بعض أعمال الكاتب البريطانى د. هـ. لورانس الطويلة، وهى بعنوان "المرأة التى خَبَّتْ بالجواد قليلا" فأسترجع فى ذهنى قصة للكاتب جمال الغيطانى، وهى أول أعماله المنشورة. وهي، كما يظهر هذا من قائمة كتبه المنشورة، بعنوان "الزويل". ولكي أقطع الشك باليقين قمت إلى مكتبتي وعثرت، من حسن الحظ، على طبعة قديمة نادرة لقصة "الزويل" أصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٣ تحت عنوان "رواية"، ثم أسفل العنوان "الأعمال الروائية/ المجلد الثالث" (والرواية الثانية في هذا المجلد بعنوان "الزيني بركات"، ولا تعنينا هنا)، ليوردها بعد ذلك تحت عنوان "قصص" في قائمة مؤلفاته في كتابه عن نجيب محفوظ. المفاجأة التي واجهتني

عند قراءة قصة لورانس أذهلتني باكتشاف التناص بين القصتين، وفي الوقت ذاته وجدتني أمام اختيارات صعبة: هل أقوم بمواصلة بحث ونشر ما سوف أتوصل إليه؟ وما أهمية هذا الآن؟ و"هذا" هنا هو كتابة الدراسة المقارنة عن التناص بين قصتيْ لورانس والغيطاني" . والشاهد فى هذا الكلام هو ربط الكاتب فى جملته الأخيرة بين التناص والدراسة المقارنة إلى درجة الحديث عنهما بوصفهما شيئا واحدا تقريبا، وهو ما يعنى أن الأدب المقارن هو، فى بعض جوانبه، دراسة تناصيّة عابرة للآداب كما سبق أن قلت. والتناص هنا، والعهدة على رؤوف مسعد، قائم على التشابه بين عملين للورانس والغيطانى، ثم لا يهمنا بعد ذلك ما يرمى إليه الكاتب من أن جمال الغيطانى قد اتكأ كثيرا على عمل القصاص الأيرلندى دون أن ينهض أحد لكشف هذه المسألة خوفا من سطوة الغيطانى، الذى يرأس تحرير مجلة "أخبار الأدب" ويستطيع أن يحرم من النشر فى تلك المجلة كل من تسول لهم نفوسهم كشف الحقيقة حسبما يلمح الكاتب، والعهدة عليه.

هذا، وقد أوجزت موسوعة الـ"Wikipedia" المشباكية ما ينبغى أن يتحلى به الدارس المقارن من معرفة جيدة باللغات الأجنبية واطلاع كاف على ميادين دراسات الأدب ونصوصه، فوصفت المقارنين الأدبيين على النحو

التالى: "Comparativists are typically proficient in several languages and acquainted with the literary traditions and major literary texts of those languages."

ترجمة الطهطاوى لـ "جغرافية ملطبرون"

صدق المثل القائل: "العبد فى التدبير، والرب فى التقدير" . ذلك أننى منذ أكثر من سنتين أفكر فى كتابة دراسة أقارن فيها بين رواية القس الفرنسى فنلون: "Les Aventures de Télémaque" فى أصلها الفرنسى وبين ترجمة رفاعة الطهطاوى لها، تلك الترجمة التى سماها: "مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك" . بل إننى استعرت من مكتبة الكلية أكثر من مرة ترجمة المرحوم عادل زعيتر لتلك الرواية، وقلت لنفسى: فلأوسّع دائرة المقارنة بحيث تكون بين الترجمتين أيضا . وقد بدأ الأمر كله حينما رأيت فى يد أحد طلابى بالجامعة نسخة من ترجمة الطهطاوى لتلك الرواية فى طبعتها الثانية التى أصدرها المجلس الأعلى للثقافة فى مصر فى الأعوام الأخيرة مصوَّرة عن الطبعة القديمة، فاجتاحتنى الرغبة فى الحصول على نسخة منها أنا أيضا ، وقد كان. ومن يومها وأنا أضع فى حسبانى أن أقوم فى أول فرصة بالمقارنة المذكورة، وبخاصة بعدما حصلت أيضا على نسخة من الأصل الفرنسى للرواية. إلا أننى حتى الآن لم أنشط إلى وضع تلك النية موضع التحقيق. . . إلى أن كنت أكتب دراستى التى نشرتها مؤخرا فى المواقع المشباكية المختلفة عن رواية "العمامة والقبعة" لصنع الله إبراهيم، واقتضانى البحث الرجوع إلى بعض مؤلفات الطهطاوى لأرى أكان

هذا العالم الجليل يعرف مصطلح "رأس الرجاء الصالح" أم لا . ذلك أن صنع الله إبراهيم يُجْرِى هذا المصطلح على لسان بطل الرواية، والمفروض أنه تلميذ للجبرتى ومساعد له، أما أنا فقد استبعدت أن يكون ذلك المصطلح معروفا للعرب فى ذلك الوقت، وبخاصة أننى لم أجد، بين معانى كلمة "رأس" فى المعاجم القديمة بما فيها معجم "تاج العروس" للزبيدى معاصر الجبرتى، معنى الأرض الداخلة فى البحر . وكانت رغبتى أن أعرف التاريخ الذى ظهر فيه ذلك المصطلح فى أرض الكنانة، إذ استغربت أن يكون فى بلادنا من يعرفه فى تلك الفترة المبكرة أيام الحملة الفرنسية، وهى الفترة التى تجرى فيها وقائع الرواية، قبل أن نتصل بالكتب الأوربية ونفكر فى ترجمتها . وكتبتُ الدراسة بما تيسر لى وقتها من مراجع، بيد أن عقلى لم يكفّ عن التفكير فى تلك النقطة، وظلت رغبتى مشتعلة فى الحصول على كتاب الطهطاوى: "جغرافية مالطبرون" أو أى شيء كتبه فى هذا المجال لأتأكد بنفسى من هذه النقطة. وأخذت أفكر: أين يمكن أن أجد نسخة من ذلك الكتاب؟ فأما الأعمال الكاملة لرفاعة فليس منها فى مكتبة الكلية إلا مجلد واحد ليس فيه "جغرافية ملطبرون" . وأما المشباك فلم أجد فيه شيئا البتة. وأما الذهاب إلى دار الكتب فهو ترف لا أستطيعه فى ظل ظروف الحياة فى القاهرة واعتبارات الكسل.

وبينما كنت أتريض ماشيا كعادتى منذ عدة ليالٍ إذا بفكرة تخطر لى بغتةً مؤدّاها: ولماذا لا أبحث عن الكتاب فى مكتبة الكلية؟ إن لى مع تلك المكتبة ومع مكتبة الجامعة نوادر أغرب من الخيال، ومن بينها عثورى بالمصادفة البحتة على كتاب منصور فهمى الذى يهاجم فيه الرسول محمدا والإسلام، وهو الكتاب الذى كان فى الأصل دراسة جامعية حصل بها من فرنسا على الدكتوريّة فى أواخر العقد الأول من القرن البائد، وكنت أظن أنها لم تطبع فى كتاب. إلا أننى فى منتصف التسعينات من القرن الماضى كنت أجوب أرجاء قاعة القراءة فى مكتبة جامعة عين شمس بحثا بعينى عما فى الأرفف من كتب لم يسبق لى معرفتها، فوجدت كتابا صغيرا مدسوسا بين بعض الترجمات القرآنية ودائرة المعارف الإسلامية فى طبعتها الإنجليزية الأولى، فدفعنى الفضول إلى استخراج هذا الكتاب الغريب، فإذا به رسالة منصور فهمى بالفرنسية لا سواها مطبوعة فى فرنسا، فأخذتها وصورتها وقرأتها فى الحال. أقول: خطر لى وأنا أتريض منذ عدة أيام أن أبحث عن الكتاب فى مكتبة الكلية. صحيح أننى لم أكن أعلق آمالا على لقيانه هناك، إلا أننى رددت على تشاؤمى بأننا لن نخسر شيئا، وأننى كثيرا ما وجدت فى تلك المكتبة وفى مكتبة الجامعة كتبا لا يخطر فى البال أنها من مقتنياتهما.

ومنذ نحو أسبوع ذهبت إلى مكتبة الكلية وطلبت من الموظفة المسؤولة أن تساعدنى فى البحث عن الكتاب، فكان جوابها أن الكاتوب معطل. فعدت أطلب من السيدة أن تدلنى على رفوف الكتب الجغرافية، فجاءت مشكورة معى. ثم بدأنا رحلة البحث فى بعض الدواليب فلم نجد شيئا. وكدت أنصرف، إلا أنها دارت وذهبت إلى الدولاب القائم وراء الدولاب الذى كنا نبحث فيه، فأخذنا ننظر ونقلب الكتب بأيدينا حين لا يسعفنا شىء مكتوب على كعوبها يرشدنا إلى حقيقتها. وإذا بى، على حين فجأة من الأمر، أجد كتابا أكبر فى الحجم من الكتب التى حوله، فقلت: أنظُرُ فيه لأرى أىُّ كتاب هذا. فوجدت عنوانه فى الداخل: "الجغرافيا العمومية"، ولكن لا يوجد أى ذكر لاسم المؤلف. إلا أن كونه مطبوعا فى مطبعة بولاق فى القرن التاسع عشر جعلنى أتمسك به متصورا أنه من تأليف أحد تلامذة رفاعة. ثم إذا بى، وأنا أفرّ أوراقه السميكة الشاحبة التى لا تخلو من بعض الخروم بفعل السوس، أقرأ عنوانا آخر فى الداخل هو "جغرافية ملطبرون". فكدت أرقص فرحا، بل أطير طيرانا. وخرجت بالكتاب وأنا أحس أننى أحمل فى يدى كنزا. ثم استطعت بُعَيْدها أن أؤمّن نسخة من المجلد الأول من ذلك الكتاب فى أصله الفرنسى، ونسخة أخرى من المجلد الرابع من ذات الكتاب، ولكن فى ترجمة

إنجليزية. وشرعت أقرأ فى الأصل الفرنسى حينا، وفى ترجمة الطهطاوى حينا آخر، لتنبثق فى ذهنى فكرة المقارنة بين النص الفرنسى وصورته العربية. وقد اتخذتُ من الفصل الخاص بالجغرافيين العرب فى المجلد الأول نموذجا أطبق عليه عملية المقارنة، فكانت هذه الدراسة التى نحن أمامها الآن.

ولكن قبل المقارنة لا بد من كلمة عن كل من الكاتبين: فأما الطهطاوى (١٨٠١- ١٨٧٣م) فهو مفكر مصرى وركن ركين من أركان النهضة العربية الحديثة. ولد فى طهطا بصعيد مصر وقصد القاهرة، فتعلم بالأزهر وأرسلته الحكومة المصرية إمامًا للصلاة والوعظ (١٨٢٦- ١٨٣١م) مع بعثة من الشبان أوفدتهم إلى فرنسا لتلقى العلوم الحديثة. درس الفرنسية، وقرأ الجغرافيا والتاريخ. وعند عودته إلى مصر تولى رئاسة الترجمة بمدرسة الطب، وأنشأ جريدة "الوقائع المصرية". كذلك ألف وترجم عن الفرنسية كتبًا متعددة من أبرزها "قلائد المفاخر فى غرائب عادات الأوائل والأواخر" (مترجم)، و"المعادن النافعة" (مترجم)، و"مبادئ الهندسة" (مترجم)، و"القانون المدنى الفرنساوى"، و"تخليص الإبريز فى تلخيص باريز"، إلى جانب عدد من الكتب الجغرافية منها "جغرافية ملطبرون" أو "الجغرافيا العمومية"، وهو الكتاب الذى

ترجم منه مجلدين: الأول والثالث. وقد أسس، رحمه الله، مدرسة الألسن، وتولى نظارتها.

وأما مالطبرون فخلاصة ما ورد فى مادة "Malte-Brun, Conrad" فى "الموسوعة البريطانية ٢٠٠٨م: Encyclopædia Britannica 2008" ومادة "Géographie" فى "الموسوعة اليونفرسالية الفرنسية ٢٠٠٧م: Encyclopædia Universalis 2007) أنه عالم جغرافى دانمركى الأصل فرنسى التجنس. نُفِىَ إلى فرنسا سنة ١٨٠٠م بسبب كتاباته المؤيدة للثورة الفرنسية حيث اشتغل صحفيا ومؤلفا لكتب الجغرافيا. عاش فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وأسس الجمعية الجغرافية البارسية. وله كتاب ضخم من ثمانية مجلدات أرخ فيه لعلم الجغرافيا فى العالم كله قديما وحديثا. وبالمثل اشتغل ابنه فكتور أدولف مالطبرون أيضا بالجغرافيا، وبالذات فى ميدان الاكتشافات الجغرافية فى أفريقيا والقطب الشمالى. وإلى القارئ ما كتبته الموسوعتان عن الرجل على التوالى:

"Born Aug. 12, 1775, Thisted, Den; died Dec. 14, 1826, Paris, France. original name Malte Conrad Bruun author and coauthor of several geographies and a founder of the first modern geographic society. Exiled from Denmark in 1800 for his verses and pamphlets in

support of the French Revolution, Malte-Brun established himself as a journalist and geographic writer in Paris. His works include the first six volumes of Précis de la géographie universelle (1810–29; “Précis of World Geography”). He was a founder and the first secretary of the Société de Géographie de Paris (1821). His son Victor Adolphe Malte-Brun, also a geographer, concerned himself with the course of African and Arctic exploration" ،"Conrad Malte-Brun (1775-1826), danois de naissance, mais français d'adoption, fonda la Société de géographie de Paris; de 1810 à 1829, il publia un Précis de géographie universelle ."

ويلفت النظر أن مالطبرون قد تُوُفِّيَ فى ذات العام الذى وصل فيه رفاعة إلى فرنسا .

وقد طُبِعَتْ ترجمة الطهطاوى لمجلَّدَىْ مالطبرون فى كتابين من القطع الكبير وبالحروف الصغيرة. والملاحظ أن كثيرا جدا من الكلمات فى هذين الكتابين، كما هو الحال فى طباعة كتب تلك الفترة، متلاصقة لم يترك الطابع بينها مسافة، وأن علامات الترقيم غائبة تماما، وأن الفقرات تبدأ من أول السطر دون ترك مسافة كما هو المعمول به الآن، كما أن المصطلحات التى يستعملها رفاعة تختلف فى كثير من الحالات عن المصطلحات التى استقر العرف عليها، وكذلك

الأمر فى أسماء الأعلام. ومن هنا يجئ الإرهاق الشديد الذى تجشّمنا إياه قراءة ما كتبه الطهطاوى، نحن الذين تعودنا على أن يكون حرف الطبع كبيرا بما فيه الكفاية، وأن تكون هناك علامات ترقيم، وأن يكون أول السطر فى كل فقرة متقهقرا إلى الداخل نحو سنتيمتر. ويضاف إلى هذا أن الطهطاوى لم يترجم هوامش ملطبرون، وهى كثيرة وهامة. وأنا هنا لا أعيب الطهطاوى، فحسبه أنه استطاع ترجمة مجلدين من ذلك الكتاب الشاق. ومعروف أنه لم يكن قد درس الجغرافيا فى الأزهر، بل تعرف عليها فى فرنسا بعد أن تخرج. فما إن عاد إلى مصر حتى بادر إلى ترجمة المجلد الأول من هذا الكتاب الذى يتناول بالتفصيل الجغرافيا العامة فى العالم كله قديما وحديثا مثلما فعل كراتشكوفسكى بالنسبة إلى الجغرافية العربية وحدها . ثم أتبع رفاعة المجلد الأول بعد عدة سنين بترجمة المجلد الثالث. وإذا كنا نُكْبِر كثيرا صنيع عميد المستشرقين الروس رغم أن كتابه مقصور على جغرافية واحدة هى الجغرافية العربية، فما ظننا بكتاب يتعرض للجغرافيا فى العالم كله منذ شذورها الأولى فى الأزمان الموغلة فى القدم حتى عصره؟

ونستطيع أن نضع الإنجاز الذى قام به الطهطاوى فى موضعه الصحيح إذا تنبهنا إلى أنه لم تكن هناك وقتئذ معاجم فرنسية عربية متعددة كما هو الأمر

الآن، كما أن رفاعة إنما تعلم لغة الفرنسيس على كِبَرٍ ودون تمهيد من معرفة لغة أجنبية أخرى، ولم يكن فى الحسبان: لا حسبانه هو ولا حسبان الدولة المصرية أن يتعلمها أو يتعلم شيئًا غيرها مع من ذهبوا إلى عاصمة الفرنسيس فى بعثة تعليمية، إذ هو أُرْسِل ليؤم طلاب تلك البعثة فى الصلاة وليبصّرهم بأمور دينهم وما إلى ذلك. وفوق هذا فإن رفاعة قد ترجم المجلد الأول، الذى يقع فيه الفصل الخاص بالجغرافيين المسلمين (موضوع المقارنة فى الدراسة الحالية)، أثناء الطاعون الذى كان منتشرا فى البلاد فى ذلك الوقت والذى فر منه إلى بلده حيث اشتغل هناك بالترجمة، فيما كان محمد على يبحث عنه غاضبا متوعدا، إلى أن عاد وقدم له ما أنجزه، فعندئذ نسى سخطه عليه وأنعم عليه وأكرمه.

فكل هذا يرينا الدرجة التى ينبغى أن يوضع فيها عمل ذلك الرائد مهما كانت الهنات أو الأخطاء التى وقعت فى ترجمة ذلك الكتاب. ونحن الآن، رغم كل التقدم الذى تحقق فى ميدان تعلم اللغات والترجمة، لا يمكن أن تعرى ترجمة أى منا عن الخطإ والسهو والنسيان بالغةً ما بلغت درجته فى إتقان اللغتين اللتين يترجم من إحداهما إلى الأخرى، فما بالنا بالطهطاوى فى ذلك الزمن المبكر؟ ولسوف نرى، رغم ما ذكرناه من ملاحظات على ترجمته، أنه كان فاهما للنص الذى يترجمه إلى حد كبير، وكان قادرا على صياغة الجمل

والعبارات الطويلة المتداخلة فى شىء من اليسر. وبالمناسبة فقد استخدم الطهطاوى باطراد تام ضمير الغائبين عند الحديث عن الغربيين، على حين أن الأصل يتكلم عنهم بضمير المتكلمين بوصف المؤلف الفرنسى الدانمركى واحدا منهم، فهو يقول: "نحن" أو "نحن الأوربيين"، أما الطهطاوى فيقول مثلا: "الإفرنج" أو يستعمل الضمير: "هم". كما أنه إذا جاء ذكر النبى محمد فى كلام المؤلف أتبعه بالصلاة والتسليم عليه، مثلما نعت مكة بـ"المشرَّفة"، دون أن يضع هذه الزيادة أو تلك بين قوسين كى يفهم القارئ أنها من إضافاته هو لا من كلام المؤلف. ومع هذا يكفى أن المؤلف الفرنسى لم يورد اسم النبى صلى الله عليه وسلم إلا فى أحسن سياق حيث يثنى عليه وعلى إنجازاته التاريخية والحضارية التى نقلت العرب ومن فتحوا بلادهم من حال إلى حال أرقى وأحسن.

وقد تحدث المؤلف بإنصاف شديد عن دور العرب فى ميدان الرحلات والاكتشافات والدراسات الجغرافية، مؤكدا أنهم تفوقوا على الغربيين تفوقا عظيما وأن هؤلاء ظلوا عالة عليهم لوقت طويل، وكتب ذلك كله بعبارة سلسة رشيقة لا تُمَلّ رغم صعوبة الموضوع. وأشهد لقد استمتعت بكتابه أشد الاستمتاع رغم أنى لست من المفتونين بعلم الجغرافية، إلا أن الأسلوب الجميل

الذى صاغ به كتابه، وإحاطته الواسعة بالموضوع مع إقراره المخلص فى ذات الوقت بأنه إنما اعتمد فى ذلك على ما كتبه المستشرقون المتخصصون فى هذا الميدان، علاوة على إيراده بين الحين والحين بعض النصوص الحية من كتب الجغرافيا العربية وسوق بعض المعلومات عن هذا المؤلف أو ذاك، إضافة إلى الدفء والحميمية اللذين ينفحان من بين السطور فى كثير من الأحيان، كل هذا حول الجغرافية فى عينى أنا الذى لم أكن يوما من محبيها لارتباطها فى تجربتى التعليمية بجفاف العرض ووجوب حفظ المعلومات المتشابهة والأرقام المتداخلة وأسماء المدن والمحاصيل والمنتجات الطبيعية والصناعية المختلفة وأعداد السكان، مع العجلة اللاهثة فى تقديم كل ذلك، أقول إن هذا جميعه قد حول الجغرافية المعروضة فى الكتاب إلى شىء ممتع. وقد سرنى أن أجد نفس الرأى، وإن جاء مختصرا، فى مادة "Conrad Malte-Brun" بـ"موسوعة كولومبيا ط٦: The Columbia Encyclopedia, Sixth Edition"، وذلك حين بدا لى بعد أن كتبت هذا بأيام أن أراجع ترجمة ملطبرون فيها، إذ وجدت ما نصه: " He is responsible for the descriptive, readable style that became characteristic of the French school of geography". وزاد من هذه المتعة عندى المقارنةُ التى كان علىّ أن

أجريها بين الأصل الفرنسى وصورته العربية رغم ما سببته لى تلك المقارنة من إرهاق وتوتر، إلا أنهما توتر وإرهاق لذيذان من النوع الذى يعكسه عنوان المسرحية المصرية الشهيرة: "سنة، مع الشغل اللذيذ". ولقد كان وجود النص الفرنسى بين يدىّ وأنا أطالع كتاب رفاعة خير معوان لى على اجتياز العقبات الطباعية التى ترهق القارئ أيما إرهاق. ورغم أن الصفحات التى خصصها المؤلف الفرنسى لموضوعنا هى صفحات جد قليلة مقارنةً بالكتاب الموسوعى الضخم الذى ألفه كراتشكوفسكى عن "الأدب الجغرافى العربى"، فإنها لا تقل فى المتعة التى تزودنا بها عن تلك التى نستمدها من كتاب المستشرق الروسى من حيث القيمة العلمية والأدبية.

ولقد أجاد الطهطاوى الترجمة عن المؤلف الدانمركى الفرنسى إلى حد معقول. وكنت، لمعرفتى بالسن المتأخرة والظروف غير المواتية التى تعلم فيها رفاعة لغة الفرنسيس، أضع يدى على قلبى أحيانا وأنا أطالع النص الأصلى قبل أن أنتقل كالعادة إلى ما صنعه رائد نهضتنا الحديثة خشية ألا يستطيع القيام بالنقل الصحيح أو الدقيق، وبخاصة حين تطول الجملة الفرنسية وتكثر عناصرها وتتشعب منها أو تتخلق فى أحشائها جمل أخرى، لكنى بوجه عام سرعان ما كنت أتبين أن خشيتى فى غير محلها، مع الإقرار فى ذات الوقت أن

عمله لا يخلو ولا يمكن أن يخلو لا هو ولا عمل غيره من هنات وأخطاء، فالكمال لله وحده.

ومن هذه الهنات ما يلاحَظ فى كتاباته بوجه عام، لا فى ترجماته وحدها، من ركاكة يقع فيها بين الحين والآخر، وهى من النقاط التى درستها فى الفصل الخاص به فى كتابى: "دراسات فى النثر العربى الحديث". ومن ذلك قوله مثلا: "وأما بلاد النصرانية بأوربا وأقاليم أفريقة المسكونة بالسودان فكانت عند هذا المؤلف ليست جديرة بمزيد الاعتناء بها والاهتمام بشأنها" (ص١٤٤. وكان يستطيع لو اعتنى قليلا بصياغة عبارته، وهو على ذلك قادر، أن يقول: "وأما البلاد النصرانية. . . فلم تكن. . ."، بدلا من "كانت ليست" هذه التى لا أستطيع لها هضما. كما كان بمستطاعه أن يقول مثلا: "التى يسكنها السودان" بدلا من الترجمة الحرفية التى كنا نلجأ إليها أول ما تعلمنا اللغات الأجنبية حيث كنا نقول فى ترجمة " Zayd a été frappé par Amr" مثلا: "ضُرِبَ زيد بواسطة عمرو")، "وُضِع عليه السجن بأمر المشورة" (ص١٤٤. وهو كلام يشبه كلام الأعاجم لا أستطيع أن أفهم كيف وقع فيه هذا الأزهرى الذكى القح. أما المعنى المراد فهو أنه وُضِع فى السجن بقرار من البرلمان. هكذا بكل بساطة!)، "وأبو الفدا هذا كان أقرب لنقل الكلام

بِرُمَّته من التصرف فيه وإزالة خفائه والبحث فيه" (ص١٤٤. وكل ما قاله مالطبرون هو أن طريقة أبى الفدا فى تصنيف الكتب تقوم، بالدرجة الأولى، على تجميع النصوص لا على تحليلها: " Aboul-Feda compile plus qu'il n'analyse". فانظر الفرق بين ما أراده المؤلف وما كتبه المترجم)، "وصحارى آسيا التى وراء بحر الخزر لم تَخْلُ عن كونها لهم بها بعض إلمام" (ص١٤٤. ولعله لو قال: "لم تخل صحارى آسيا التى وراء بحر الخزر عن أن يكون لهم بها بعض الإلمام" فلربما كان أدنى إلى السلاسة والإحكام. وهذا المثال هو من شواهد إيثاره الجملة الاسمية حيث تكون الفعلية أكثر مناسبة للسياق، وهى الملاحظة التى سنأتى إليها عما قليل. وسببها أنه يترجم فينسى نفسه بين الحين والآخر ويلتزم بما أمامه فى النص الفرنسى حرفيا دون أن يشعر)، "ويمكن بقاء زهوها (أى زهو المدن المذكورة فى النص) إلى الآن" (ص١٤٥. يريد أنه من الممكن أن تكون هذه المدن باقية لا تزال على ازدهارها القديم. وتركيب كلامه لا يدل بالضبط على ما يريد قوله طبقا لما فى النص الفرنسى من وصف تلك المدن بأنها كانت "...célèbre par leur grand commerce, et qui peut-être florissent encore"، علاوة على أن كلمة "زهو" تعنى عادة "الكِبْر والعُجْب بالنفس وما إلى ذلك

رغم أنها تعنى كذلك نضج البلح مثلا واحمراره من ثَمَّ أو اصفراره، ونمو النبات، والزينة والإيناع وما يجرى هذا المجرى، إلا أن ذلك ليس هو الغالب فى استعمالها)، "وعلى شاطئ نهر ولغا المذكور فى كتب العربية باسم "نهر الأثل" جعلت العرب مُقام أمة الخوزار، وهى تتارية، ومنها النصارى ووثنيون ومحمديون" (ص١٤٦. ولو أنه قال: "ومنها نصارى ووثنيون ومسلمون"، أو "ومنها النصارى والوثنيون والمسلمون" لكان أحجى، لتحقُّق التناظر حينئذ فى الجملة من خلال تنكير كل الأسماء أو تعريفها بدلا من تعريف الأول منها ثم تنكير الاثنين الأخيرين. صحيح أنه غير منكور فى اللغة، إلا أن تحقق التناظر فى مثل هذا السياق أفضل من تخلفه، وبخاصة أنه لا توجد حكمة بلاغية فى هذا التخالف. كما أن النص الأصلى لم يفرق بين هذه الفئات الثلاث من حيث التعريف والتنكير/ P. 182). وبعد، فقد كنت أظن أن د. أحمد أمين هو الكاتب الكبير الوحيد الذى لم يكن يهتم بصياغة عبارته، بل يؤديها كيفما اتفق ما دامت تنقل المعنى، حتى تعرّفتُ بكتابات رفاعة الطهطاوى فألفيته يتفوق على أحمد أمين فى هذا المضمار إن أمكن وصف الزيادة فى هذا المجال بالتفوق.

ومما لاحظته فى هذه الترجمة أن ثَمَّ مواضعَ تنكَّب فيها الطهطاوى الجملة الفعلية لحساب الجملة الاسمية حيث يُؤْثِر السياقُ والذوقُ العربىُّ الجملةَ الفعلية. ومن تلك المواضع الشواهدُ التالية: "وهؤلاء الأمم التى أيقظهم محمد عليه الصلاة والسلام من الغفلات وأنقذهم من حيرتهم فى غياهب الجهالات جاوزوا حدود الأرض المعروفة وتوغلوا لا سيما فى أرض آسيا وأفريقة، فالخلفاء فى صدر الإسلام وفتوحات البلاد بدينه عليه الصلاة والسلام أمروا أمراء جيوشهم وعمالهم أن يرسم كل منهم خطط البلاد التى فتحها واستولى عليها" (ص١٤٣. ولو كنت أنا مكانه لقلت مثلا: "فقد أمر الخلفاء. . .")، "وقد طُبِع كتاب الشريف الإدريسى فى رومة سنة ١٥٩٢، ورئيس نو التمس من شخصين من الموارنة. . . أن يترجماه باللغة اللاطينية ففعلا" (ص١٤٣. وأَذْوَق فى لغتنا أن يقال: "وقد التمس رئيس دير نو. . . إلخ)، "والجغرافية الجديدة ليس بها فوائد متأخرة عما ذكره العرب لمعظم بلاد السودان، فحينئذ المناقشات التى تذكر فى نيل السودان لا يمكن أن تنفك عن تخطيط إفريقة" (ص١٤٥. وأرى أن قولنا: "ومن ثم لا يمكن أن تنفك المناقشات. . ." أقرب إلى الذوق العربى فى تركيب الكلام. أما ما صنعه الطهطاوى فهو اتّباع التركيب الفرنسى للجملة، إذ إن الفرنسية (كالإنجليزية والألمانية. . .) لا تعرف إلا ضربا واحدا من تركيب

الجمل هو الجملة الاسمية، بخلاف العربية، التى تعرف ضربين: الاسمية والفعلية، والسياق أو الذوق هو الذى يحدد أى الضربين أولى بالاستعمال فى هذا الموضع أو ذاك)، "وقد عرفت العرب أخبار الشام والعجم التى كانت معروفة لمن قبلهم. . .، وبلاد العرب التى هى مواطنهم خرجت من حيز الخفاء قريبا، فكُتُب مؤلفيهم بيَّنت سائر إقليم هذه البحيشجزيرة ومدتها. . ." (ص١٤٦.

وكنت أوثر لو قال مثلا: "فخرجت بلاد العرب من حيز الخفاء. . .، كما بيَّنتْ كتبُ مؤلفيهم سائرَ إقليم شبه الجزيرة هذه". وإذا كان الشىء بالشىء يذكر فقد لاحظت أكثر من مرة أن الطهطاوى لا ينصب اسم "لكن" أحيانا، بيد أنى أحسن الظن به ولا أقول إنه أخطأ، بل أوجّه الأمر على أنه يستخدم "لكنْ" الساكنة النون، أو كما يقول النحاة: "لكنْ" المخففة من الثقيلة"، وهذه من الجائز أن يظل الاسم بعدها مرفوعا. وسر تنزيهى للطهطاوى عن مثل هذا الخطإ أنه من الوضوح بمكان، وإن كان كثير من كتاب هذه الأيام الذين بلغوا ما بلغوه فى عالم الكتابة "بالتّبوت"، كما كان الدكاترة زكى مبارك يقول فى مثل هذا السياق، لا يحسنون شيئا من نحو أو صرف أو لغة، بل ليست عندهم ثقافة محترمة، اللهم إلا بعض القشور التى يلتقطونها من هنا ومن ههنا. كما أن الطهطاوى أزهرى صميم درس القواعد اللغوية جيدا فى الأزهر فلا يخطئ فى

مثل تلك الأوليات، فضلا عن أن له مصنفا فى النحو مشهورا اسمه "التحفة المكتبية لتقريب اللغة العربية" استوحى اسمه، فيما يبدو، من كتاب سلفستر دى ساسى، أحد أساتذته أيام أن كان يطلب العلم مع رفاقه فى باريس، فإن لهذا المستشرق كتابا فى قواعد العربية يدعى: "التحفة السَّنِيّة فى علم العربية"، وعندى نسخة منه، مثلما عندى أيضا نسخة من ترجمته الفرنسية لألفية ابن مالك. ومع ذلك فقد وقعتُ لرفاعة على السهوة الصرفية التالية فى قوله عن جزيرتين من الجزر: "ولعلهما المسمَّيان (الصواب: "المسمَّاتان") عند القدماء: أخروسة وأرغورة" (ص١٤٢).

كذلك كان الطهطاوى يستخدم فى بعض الأحيان مصطلحات وألفاظا تختلف عن مصطلحاتنا وألفاظنا اليوم. وليس هذا بالأمر الغريب، فقد كان رحمه الله رائدا فى وضع المصطلحات والألفاظ العلمية والفكرية الحديثة ترجمةً عن الفرنسية، التى ترجم منها بعض الكتب الهامة، فكان عليه أن يبحث عن المقابل العربى للمصطلحات الأجنبية التى تقابله فى قراءاته وترجماته. وقد كُتِب النجاح والانتشار لبعض مصطلحاته، ولم يُكْتَبا لبعضها الآخر، وهذا أمر طبيعى جدا، إذ المسألة مسألة أذواق وحظوظ، وليس مطلوبا من أى إنسان كائنا ما كان علمه ومقدرته اللغوية أن تحظى كل مصطلحاته وألفاظه بالقبول

والاستعمال، بل يكفيه أن يقبل الرأى العام الثقافى بعضها فيكون من المجدودين. وينبغى أن نعرف أن المصطلحات الحديثة التى نستخدمها اليوم، وتُعَدّ بالألوف، هى من صنع طوائف مختلفة من الكتاب. وقد ترك كثير منهم مصطلحات لم تحظ بالتوفيق، فالطهطاوى ليس شيئًا فريدا فى هذا الميدان.

ومن المصطلحات التى كان يستعملها رفاعة ثم لم تعد تجرى على أقلام الكتاب على الإطلاق أو لم تعد تجرى بذات الطريقة التى يكتبها بها كلمة "الصنم" (بدلا من "التمثال")، و"الخرطة" (أى "الخريطة")، و"البحر المحيط الغربى، أو البحر الأطلنطيقى" (المحيط الأطلسى أو الأطلنطى)، و"البحيشجزيرة" (شبه الجزيرة)، و"الكتبخانة" (المكتبة الوطنية)، و"المدرسة الجامعة" (الجامعة)، و"الخواجة" (المسيو/ السيّد)، و"المعلّم" (الأستاذ)، و"تلخيص" (مختارات)، و"تخطيط" (وَصْف)، و"دُوشة" (دُوقية)، و"المشورة" (مجلس الأمة/ البرلمان)، و"علم الهيئة" (الجغرافيا الرياضية)، و"درجات الأطوال والعروض" (درجات الطول والعرض)، و"السَّوّاح" (الملاّح)، و"عبارات" (وثائق)، و"زهو" (ازدهار)، و"الزرائف" (الزَّرَاف)، و"الإفرنج" (الأوربيون)، و"شُعُوب الجبال" (شِعَاب الجبال)، و"أرباب الطبيعة" (علماء الطبيعة)، و"أرباب البحث" (الباحثون)، و"كِيرات الحديد" (مسابك الحديد)، و"العَجَم"

(بلاد فارس)، و"السودان" (الزنوج، جمع "أَسْوَد"، لا البلد المعروف)، ومُرْمِلَة" (رملية)، و"الموسقو" (الروس)، و"التخيلات المذهبية" (الآراء المطردة)، و"السلطنة" (الإمبراطورية)، و"إقليم بنغالة" (بلاد البنغال)، و"أمريقة" (أمريكا)، و"إنكلتيرة" (إنجلترا)، و"إرلندة" (أيرلندا)، و"أفريقة" (أفريقيا)، و"مدغشقار" (مدغشقر)، و"قشمير" (كشمير)، و"سومطرا" (سومطرة)، و"جاوا" (جاوة)، "مَرْق بُول" (ماركو بولو)، "البرتوغاليون" (البرتغاليون)، "بنباى" (بومباى)، "مُعَرِّفون لما يَقْدَم من السفن" (مرشدون بحريون)، و"الدلطة" (الدلتا)، و"البحر المحيط الشرقى" (المحيط الهادى)، و"العطريات" (التوابل)، و"جزائر كالينة" (جُزُر كارولين)، و"أورمسدة وأريمان" (هرمزد وأهرمان: إلها الخير والشر عند الفُرْس)، و"ترمرلنك/ تمرلنك" (تيمورلنك)، و"الخوزار" (الخزر)، و"الملايتة" (سكان بلاد الملايو)، و"اليابونية" (اليابانيون)، و"الفرنساوية" (الفرنسيون)، و"اللزجيّة" (الصُّغْد)، و"التتر" (التتار)، و"جزائر الفلبينة" (الفلبين)، و"المندنوئيل" (مانديناو)، و"الملديوة" (المالديف)، و"إقليم الدقان" (إقليم الدكن)، و"نهر الكنك" (نهر الكنج)، و"نهر وُلْغا" (الفولجا. وكان فى الدوحة مطعم اسمه "الولغا" يديره ناس من وسط آسيا تعشيت فيه مرتين)، و"وِرْسطَة" (verste: مقياس روسى قديم يساوى كيلو مترا وسبعة وستين مترا، يعرّبه

سهيل إدريس فى "قاموس المنهل" بـ"فَرْسَت") . وهناك عبارة تكررت عنده مفهومة المعنى من السياق، لكنى رغم هذا لا أعرف أحدا غيره قد استخدمها، كما أننى لا أدرى وجه استخدامه لها ولا كيفية دلالتها على ما يريد الدلالة عليه، وهى قوله: "وأكثر أهلها قائمة الدين المحمدى" (ص١٤٦)، والمقصود أنهم يدينون بالإسلام.

وبالنسبة لـ"العطريات" (épiceries) فأغلب الظن أن رفاعة نقلها من المعاجم التى كانت متاحة له فى ذلك الوقت وليست من بُنَيّات أفكاره. وقد وجدتُها فى كل من معجم مورفى ومعجم إلياس بقطر الصادرين فى باريس (عامَىْ ١٨٠٢م، و١٨٢٦م على التوالى) . ويغلب على ظنى أن القراء لن يفهموا من هذه اللفظة إلا أن رفاعة قصد بها "العطور"، على حين أن المراد هو العطارة بالمعنى الشعبى، أى تجارة الكمون والفلفل والينسون والقرفة والبهارات والتوابل وما إلى ذلك، لا العطور التى يرشّها الإنسان على جسمه وملابسه كى تكون رائحته حلوة.

كذلك كنت أفضل لو كان، رحمه الله، استخدم اسم الجمع: "الزَّرَاف" بدلا من "الزرائف"، ذلك أن السياق هو سياق الكلام عن جنس "الزراف" كله لا عن عدد منه فحسب، كبيرا كان هذا العدد أو صغيرا. وكما أننا لا نقول

عادة: "جواميس" حين نريد جنس "الجاموس"، ولا نقول: "أبقار" حين نريد جنس "البقر"، فكذلك أُوثر هنا أن نقول: "زَرَاف" بدلا من "زرافات" أو "زرائف" . وهذه أول مرة فى حياتى أرى أحدا يستعمل الصيغة الأخيرة، التى هى بالمناسبة صيغة صحيحة رغم عدم شيوعها. وهذا الجمع يأتى من كل اسم مكون من أربعة أحرف قبل آخره حرف مد، مثل: "عَلامة/ علائم، وعِمارة/ عمائر، وحمَالة/ حمائل، وصحيفة/ صحائف، وغريبة/ غرائب، وجريرة/ جرائر، وقَلُوص/ قلائص، وسَمُوم/ سمائم. . .".

أما "مُرْمِل" فيحضرنى بشأنها بيت الحطيئة التالى من قصيدته الميمية البديعة التى يصف بها أسرة رجل أعرابى منعزل فى قلب البادية لم يدخل فى بطنه هو وأولاده وزوجته الزاد منذ ثلاث ليال:

وطاوى ثلاث عاصب البطنِ مُرْمِلٍ * ببيداءَ لم يعرف بها ساكنٌ رَسْما

فـ"المرمل" هو الذى نَفِدَ زادُه واشتدت حاجته وفقره. وفى "لسان العرب": "أَرْمَلَ القومُ: نَفِد زادُهم، وأَرْمَلوه: أَنْفدوه. قال السُّلَيك بن السُّلَكَة:

إذا أَرْمَلوا زادًا عَقَرْتُ مَطِيّةً * تَجُرُّ برجليها السَّرِيحَ المُخَدَّما

وفي حديث أُم مَعْبَد: وكان القوم مُرْمِلين مُسْنِتين. قال أَبو عبيد: "المُرْمِل" الذي نَفِدَ زاده. ومنه حديث أَبي هريرة: كنا مع رسول الله صلى الله عليه

وسلم في غزاة فأَرْمَلْنا وأَنْفَضْنا . ومنه حديث أُم معبد ، أي نَفِد زادهم . قال: وأَصله من الرَّمْل، كأنهم لَصِقوا بالرَّمْل كما قيل للفقير: التَّرِبُ" . وفى "تاج العروس": "أَرْمَلُوا: إذا نَفِدَ زادُهم. عن أبي عُبَيْد . ومنه حديثُ أبي هُرَيْرَةَ رَضيَ الله تعالى عنه: كُنَّا مَعَ رَسولِ الله صَلَّى اللهُ عَلَيه وسَلَّم في غَزَاة فأَرْمَلْنَا وأَنْفَضْنَا . وأَصْلُه مِن الرَّمْلِ، كأَنَّهُم لَصِقُوا بالرَّمْل، كـ"أَدْقَعُوا" مِن الدَّقْعَاء . و"أَرْمَلُوه"، أي الزَّادَ: أَنْفَدُوه. قال السُّلَيْكُ :

إذا أَرْمَـلُوا زادًا عَقَرْتُ مَطِيَّـةً * تَجُرُّ بِرِجْلَيْها السَّرِيحَ المُخَدَّمَا" .

ورفاعة لا يقصد هذا المعنى، بل يريد أن يقول إن الموضع الذى يتحدث عنه هو موضع رملىّ (sablonneux)، أى أن أرضه من الرمل لا من التراب، ولا علاقة للحديث بالفقر والحاجة والجوع. وقد خطر لى أن أنظر فى المعجمين الفرنسيين اللذين سلفت الإشارة إليهما قبل قليل لأنهما صدرا فى عصره، توقعًا منى أن يكون أخذ هذه الكلمة عنهما أو عن أحدهما، فصح ظنى، إذ وجدتها فى قاموس مورفى، أما بقطر فذكر لفظتين أخريين هما: "كثير الرمال، رملى"، وهما اللفظتان اللتان نستعملها .

وبالنسبة لـ"كيرات الحديد"، فمن المعروف أن "الكير" (أو الكور) مجرد آلة لنفخ النار وزيادة إضرامها، ويوجد فى دكاكين الحدادين، أما "المسبك"

فمصنع لصهر المعادن وسبكها، ويحتوى على آلات وتجهيزات، ويستخدم عمالا، وله إدارة تصرّف أموره. . . وهكذا. إن الكير ليس سوى آلة من الآلات التى تستخدم فى المسبك، وليست إياه، إلا أن رفاعة، رحمه الله، لم يتنبه إلى ذلك، إذ إن الفرنسية تستعمل كلمة واحدة لهما جميعا هى كلمة: "une forge" (التى يشرحها قاموس "صخر" المشباكى كالآتى: "atelier où l'on travaille les métaux au feu"، "fourneau à soufflerie")، ثم يقوم السياق بتحديد المعنى المراد. وليس المقصود وصف المدينة بأن بها أكوار حدادة، بل مسابك. ولقد رجعت إلى قَامُوسَىْ مورفى وبقطر فألفيتهما لا يذكران للكلمة إلا معنى واحدا هو "الكور/ الكير"، فهل هذا هو السبب فى أن رفاعة قد ترجمها على هذا النحو؟ وفوق ذلك لا ينبغى أن ننسى ما يعترى المترجمين من السهو والخلط والنسيان وسبق الذهن. . . إلخ. إن الترجمة مهمة شاقة ومزعجة، وإن كانت لها عند عشاقها لذة مع ذلك كبيرة. إنها تذكّر باللذة التى أشار إليها أبو تمام بما قاله فى رائعته البائية يخاطب الخليفة المعتصم بعد عودته مظفرا من أرض الروم انتقاما مما فعلوه مع امرأة عربية اعْتَدَوْا عليها قرب الحدود فصاحت تستنجد بالخليفة، الذى كان بينه وبينها آلاف الأميال فاستجاب لها فى الحال. قال أبو تمام:

بَصُرْتَ بالراحة الكبرى فلم ترها * تُنال إلا على جسرٍ من التعب

كذلك لم أَلْقَ فى قاموس إلياس بقطر، فى ترجمته لكلمتَىْ "peninsule" و"presqu'île"، إلا "جزيرة". أما قاموس مورفى فيخلو تماما من الكلمتين الفرنسيتين. والواقع أنه لولا عثورى، بعد رحلة بحث وتحرٍّ، على مصطلح "شبه الجزيرة" فى النصوص العربية القديمة التالية لظننت أن هذا المصطلح لم يكن قد ظهر بعد فى اللسان العربى. جاء فى كتاب "أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم" للمقدسى: "منارة الإسكندرية قد أرسي أساسها في شبه جزيرة صغيرة يدخل إليها في طريق ضيقة بالصخر محكمة، فالماء يسطع المنارة من جانب الغرب، وكذلك حصن المدينة، إلا أن المنارة في جزيرة". وفى "سفر نامة" لناصر خسرو نقرأ: "وفي الاصطلاح يقال لليمن: حِمْيَر، وللحجاز: العرب. ويحيط البحر البلدين من ثلاث جهات، فهما شبه جزيرة يحدها شرقاً بحر البصرة، وغربًا بحر القلزم، الذي تقدَّم أنه خليج، وجنوبا البحر المحيط. وطول شبه الجزيرة هذه، التي هي اليمن والحجاز، من الكوفة إلى عدن، أي من الشمال إلى الجنوب، خمسمائة فرسخ". وفى "معجم البلدان" لياقوت: "وللمنصورة خليج من نهر مهران يحيط بالبلد، فهي منه في شبه الجزيرة". وفى "الزيج" للبتانى: "وصارت هذه الأرض شبه الجزيرة، وسَمَّوْها: أوروفي". أما

"البحيثجزيرة" فلا أدرى من أين أتى رفاعة بها ولا ما هو وجه الحكمة فى استعماله لها فى هذا المعنى. ولعله كان فى يده معجم فرنسى عربى غير مُعْجَمَىْ مورفى وبقطر.

هذا، ولا تخلو الترجمة من أخطاء فى فهم النص أو من الزيادة فيه أو النقصان منه أو التجوز أو الغموض فى نقل مضمونه إلى العربية، وإن لم يكن هذا كثيرا، كما أنه ليس شيئًا خاصا بالطهطاوى، بل يقع من معظم المترجمين كما دلتنى تجاربى فى هذا الميدان: فمثلا نجده، رحمه الله، يقول عن كتاب أبى الفدا: "تقويم البلدان" إنه "كان فى عزم المعلم جريوس أن يطبع هذا الكتاب المهم فى الجغرافيا فصنع من ذلك قطعة على سبيل التجربة من الجزء الرابع فى صغار جغرافيين هدسون" (ص١٤٤). وهو نص لا يُفهَم الجزء الأخير منه على أى وضع. لكن إذا ما رجعنا إلى الأصل الفرنسى وجدنا الآتى: "Greaves avait eu l'intention de publier cet ouvrage, d'une importance majeur pour la géographie; il en fit un essai en insérant dans la quatrième partie du Recueil des petits géographes d'Hudson, la description de Khovaresm, du Mavarelnahar, et de l'Arabie". ومعناه أن المستشرق جريفس كان فى نيته أن يطبع هذا العمل الفائق الأهمية فى عالم الجغرافيا، فقام بتجربة محدودة فى هذا الصدد، إذ أتى إلى الجزء الرابع من كتاب هدسون، وهو مجموعة من النصوص المختارة من

كتابات صغار الجغرافيين، فضمّنه وصف خوارزم وما وراء النهر وبلاد العرب (P. 185). ولنلاحظ أيضا كيف قلب الطهطاوى حرف الـ"v" فى "Greaves" إلى"ياء" كعادته بطول الكتاب.

وبعد هذا ببضعة أسطر نجده يقول: "إن أمة العرب عرفت أصالةً الأراضى التى تمسكت بالكتاب والسنة. . ." (ص١٤٤)، والترجمة الدقيقة تقول إن الجغرافيين العرب عرفوا بوجه أساسى البلاد التى كانت قد دخلت فى الإسلام. صحيح أن المؤلف لم يقل بالضبط: "التى دخلت الإسلام"، بل قال: "التى اعتنقت عقيدة القرآن" أو شيئا من ذلك القبيل: "les pays qui avaient embrassé la doctrine du Koran" (P. 186)، إلا أن هذا هو المعنى الذى يريده من وراء تلك العبارة. أما تمسكها بالكتاب والسنة فلم يَدُرْ لمالطبرون ببال، إذ هو لا يحكم على مدى إخلاصها فى تدينها، بل كل ما يريده هو الإشارة إلى أنها أمم إسلامية.

ولا تخلو الترجمة من بعض الأخطاء الطريفة، والطهطاوى معذور فيها، إذ لا يمكن أن نكلفه هو أو غيره الإحاطة بكل شىء فى كل ميدان من ميادين المعرفة. ولا يصح القول بأنه ما كان ينبغى له التصدى لترجمة مثل هذا الكتاب الذى بين أيدينا ما دام لا يستطيع توفير كل ما يحتاج له من مراجع تعينه على

تجنب مثل تلك الأخطاء، وإلا لكان عليه الانتظار عشرات السنين إلى أن تكثر المراجع والموسوعات التى من شأنها أن تعينه على توقى الأخطاء التى من هذا النوع فى الوقت الذى لا تستطيع النهضة العلمية أن تنتظر كل ذلك الوقت. وأنا، وهذا مجرد مثال، قد كومت حولى عددا كبيرا من تلك المراجع حتى أجد أية معلومة أحتاجها، فليست المسألة مسألة ذهن يحيط بكل شىء، بل مسألة مصادر ومراجع وصبر ومنهج صارم ورغبة فى الوصول إلى الحقيقة مهما جشمت الإنسان من متاعب وجهود مضنية.

ومن تلك الأخطاء الطريفة التى وقعت فى الترجمة كتابته اسْمَىْ راهبين لبنانيين مارونيين بذات الطريقة التى كتبهما بها المؤلف الدانمركى المتفرنس، إذ حافظ على نطقهما اللاتينى فكتبهما: "جبرمئل (جبرئيل؟) سيونيطا، ويوحنا بسترونيطا" طبقا لما جاء فى النص التالى: "وقد طُبِع كتاب الشريف الإدريسى فى رومة باللغة العربية سنة ١٥٩٢، ورئيس نو التمس من شخصين من الموارنة يقال لأحدهما: جبرمئل سيونيطا، والآخر: يوحنا بسترونيطا، أن يترجماه باللغة اللاطينية، ففعلا، وسمياه: "الجغرافيا النوبية" وطبعاه. وكلتا هاتين الطبعتين ليستا إلا لمختصرين من كتاب عظيم تلف فى حريقة الأسكوريال. . ." (ص١٤٣). والاسمان الصحيحان هما: "جبرائيل الصهيونى" و"يوحنا

الحصرونى". وكنت قد وقفت محتارا أمام هذه المسألة، إلى أن تنبهت إلى أن سيونيطا، كما هى مكتوبة بالحروف اللاتينية، يمكن أن تكون صيغة النسب إلى صهيون، فجربت هذا المفتاح فإذا به يفتح لى كوة نفذت منها إلى أن عرفت الاسم الآخر فى صيغته العربية. كما خمنت أن يكون الدكتور عبد الرحمن بدوى قد كتب عنهما أو عن أحدهما فى "موسوعة المستشرقين" فصح ظنى ووجدته خصص فعلا لجبرائيل الصهيونى مادة فى تلك الموسوعة أشار فيها إلى الحصرونى أيضا . . . إلخ. أقول هذا كى يطلع القارئ على الطريقة التى يصيب بها الكاتب أحيانا الحقيقة التى يبحث عنها وليعرف مقدار التعب الذى يتجشمه فى هذا السبيل. وكم من مرة ظللت أبحث عن معلومة أو تاريخ أو رقم أسابيع أو شهورا، وأحيانا أعواما. وقد ينتهى بى الأمر بعد هذا كله إلى لاشىء. إنها معركة مع الجهل، أريد أن أنتصر عليه فأنجح أحيانا، وأحيانا ينجح هو. وهكذا تمضى الحياة. على أنه، لولا توفر الأصل الفرنسى لى ما كان بمستطاعى جلاء بعض المعمَّيات.

وعلى أية حال ها هى هذه ترجمتا هذين المارونيين كما استقَيتا من "المخطوطات العربية" للويس شيخو، و"معجم المؤلفين" لعمر رضا كحالة، و"معجم المستشرقين" للدكتور عبد الرحمن بدوى: فالأول كان قسًّا فمطرانا

للطائفة المارونية بطرابلس، وتُوُفِّىَ فى روما حيث كان يشتغل فى المدرسة المارونية التى أنشأها هناك البابا غريغوريوس الثالث عشر سنة ١٥٨٤م. ومن آثاره: "مناقضات القرآن"، و"قواعد الإنجيل" و"العلوم الرسولية". والثانى كان أحد التلاميذ الذين تعلموا فى المدرسة المذكورة، ثم اشتغل بعد تخرجه منها فى جامعة روما قبل أن ينتقل للعمل بباريس مترجما خاصا للويس الثالث عشر. كما اشترك فى ترجمة الكتاب المقدس إلى العربية والسريانية، وصنَّف بعض الكتب الدينية.

ومن هذه الأخطاء الطريفة أيضا قراءة الطهطاوى اسم "El-Bakoui" على أنه "البَغوِى" (ص١٤٤). ولا أكتم القراء أننى فى بداءة الأمر شعرت بالسخط على نفسى لعجزى عن التخمين، كما صنع الطهطاوى، بأنه هو "البغوى"، وإن ظللت رغم هذا أستغرب أن يكون هناك جغرافى عربى يلقب بـ"البغوى" مثل المفسر المشهور، وبخاصة أنه ليس من عادة المستشرقين الرمز إلى الغين بحرف الـ"k"، بل يرمزون إليها بـ"gh"، وقد كُتِبت البغوى هكذا: "El-Bakoui" بالـ"k" لا بالـ"gh"، علاوة على وجود "o" بعد الـ"k"، على حين أن الغين فى "البغوى" مفتوحة. ثم لم أمض فى القراءة بضعة أسطر حتى تنبهت إلى ما ذكره مالطبرون من أن ذلك العالم من مدينة باكو،

فسرعان ما رن فى خاطرى السؤال التالى: أيمكن أن تكون الكلمة هى النسبة إلى "باكو"؟ ولكنْ، للمرة الثانية، ظللت أشعر بالاستغراب أن يكون هناك عالم مسلم فى تلك العصور يلقب بالـ"باكُوِىّ". بيد أن ما استغربته كان هو الصواب، إذ ذهبت إلى كتاب كراتشكوفسكى، الذى يعد موسوعة فى بابه، وبحثت عن جغرافى مسلم قديم يسمى: "الباكُوِىّ"، لأجد فعلا أنه كان هناك فعلا جغرافى بهذا اللقب الغريب. وهذا الباكوى، واسمه كاملا عبد الرشيد بن صالح بن نورى الباكوى، كان يعيش فى القرنين الثامن والتاسع الهجريين (الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين)، وإن كان هناك خلاف حول اسمه الحقيقى رغم هذا. لكنْ يبقى أن قراءة الطهاوى لكلمة "El-Bakoui" لم تصب الهدف، مثلما لم تصبه ترجمتُه للعنوان الفرنسى لكتاب الباكُوِىّ، إذ أعاده إلى العربية بالمعنى قائلا إنه "عجائب المولى القادر فى أرضه: Les merveilles de la toute-puissance sur la terre" (P. 185)، وهو العنوان الذى أثار دهشتى واستبعدت أن يكون صحيحا، فهو لا يحمل نكهة عناوين ذلك الوقت. أما العنوان الحقيقى فهو "تلخيص الآثار وعجائب الملك القهار" (انظر كراتشكوفسكى/ تاريخ الأدب الجغرافى العربى/ ترجمة صلاح الدين عثمان هاشم/ لجنة التأليف والترجمة والنشر/ القسم

الثانى/١٩٦٥م/ ٥١٧ وما بعدها، وإن كنت قرأت فى مرجع آخر أن اسمه هو "تلخيص الآثار فى عجائب الأقطار").

وواضح أن العنوان كما أورده كراتشكوفسكى هو الذى يتمشى مع الترجمة الفرنسية وترجمة رفاعة لتلك الترجمة. ومعروف أن العناوين، كالأسماء، لا يصح فيها القول بالمعنى. صحيح أننا نظلم رفاعة ونجشمه من الأمر ما لا يستطيع إذا ما انتظرنا منه أن يلم بمثل تلك المعلومات الخاصة بكتب التراث فى ذلك الوقت الذى لم يكن قد طُبِع فيه من المخطوطات العربية إلا القليل القليل القليل، ولم تكن هناك مكتبات عامة تعوض القارئ عن شحة الكتب فى مكتبته الخاصة. لكنه ما كان ينبغى أن يقدم على ترجمة العنوان بالمعنى ثم يلزم الصمت، موهما بذلك القارئَ أن هذا هو العنوان الصحيح وأن اسم المؤلف هو كذلك الاسم الصحيح، بل كان ينبغى أن يذكر، ولو فى الهامش، أن هذا وذاك هما محض اجتهاد منه. وبالمناسبة فلعله يكون مقبولا منى أن أشير هنا إلى عثورى، فى كتاب "التدوين فى أخبار قزوين" للإمام الرافعى، على "باكُوِىّ" آخر هو "أبو إسحاق إبراهيم بن خشنام بن إسحاق الباكوى"، وهو من رواة الحديث المتأخرين.

وهناك مواضع، وإن كانت قليلة، نجد فيها رفاعة يطنب فى ترجمة بعض العبارات، كما هو الحال مثلا فى العبارة الفرنسية التالية التى لا تعنى أكثر من أن الرسول عليه الصلاة والسلام قد أيقظ العبقرية العربية: " Ce peuple, dont le génie avait été reveillé par Mahomet..."، والتى ترجمها رفاعة قائلا: "وهؤلاء الأمم التى أيقظهم محمدعايه الصلاة والسلام من الغفلات وأنقذهم من حيرتهم فى غياهب الجهالات. . ." . ويرى القارئ بنفسه الفرق بين ما سطره يراع الكاتب الفرنسى وما سجله قلم عالمنا المصرى.

وهناك، على العكس من هذا أيضا، عبارات فى كتاب مالطبرون لا نجد ما يقابلها فى ترجمة الطهطاوى، ولا أستطيع الجزم بالسبب فى هذا، وهل هو سهو من المترجم كما يحدث لكل المترجمين تقريبا جراء انتقال أعينهم فى الصفحة الواحدة مئات المرات ذهابا وإيابا، مما يرهق الذهن ويصيبه بالكلال والهمود؟ أم هل هو زيادة فى الطبعة الجديدة التى ظهرت بعد انتهاء رفاعة من ترجمته؟ لا أدرى. فعلى سبيل المثال هناك فقرة من ٢٥ سطرا موضعها بعد الفقرة الخاصة بالباكوى (P. 186- 187) تتناول الحديث عن ابن بطوطة لا نرى لها أى أثر فى ترجمة رفاعة، وكان ينبغى أن يكون مكانها فى ص١٤٤.

أما فى الفقرة المخصصة لشمال آسيا فقد ذكر مالطبرون عددا من الأسباب التى منعت الغرباء من التوغل فى تلك المناطق منها تراكم الثلوج فى فصل الشتاء وتوحش طباع أهلها وضيق شعاب جبالها، وهو ما أشار إلى أنه قد أخذه من بعض المراجع الأوربية. بيد أن لرفاعة رأيا آخر، إذ نسب هذا الكلام صراحةً إلى العرب أنفسهم مقدما إياه بعبارة "وقالت العرب" (أسفل ص١٤٧). وثم سهو وقع من رفاعة ترتب عليه أنْ استبدل باسْم "ابن فضلان" اسْم "الإدريسى"، الذى لم يجئ له ذكر فى ذلك الموضع. وإلى القارئ ما قاله: "ولكن لما كانت هذه البلاد غير مطروقة من ذلك العهد إلا قليلا، وكانت مدنها وممالكها تنقرض كما تتلاشى الرمال بهبوب عواصف الرياح، بقى ما أفادته العرب فى شأنها، لا سيما الإدريسى، خفيًّا لا يمكن الوقوف على حقيقته" (ص١٤٦). ثم ها هى ذى ترجمة النص الفرنسى بقلمى أنا، ومنها يتبين موضع السهو: "ولكن لأن تلك البلاد لم يزرها أحد منذ ذلك العهد إلا فى الندرة، ولأن المدن والممالك التى كانت هناك قد تلاشت كما تتلاشى التلال الرملية أمام هبوب الرياح العاصفة، فإن ما كتبه الجغرافيون العرب عنها، ومنهم ابن فضلان ذاته، بقى يلفه بعض الغموض" (P. 188).

وفى الصفحة التى تلى ذلك عند رفاعة نلاحظ سقوط كلمة "نهر" من إحدى الجمل، وهو ما ترتب عليه غموض المعنى المراد. قال رفاعة: "وفى الدلطة (الدلتا) المصنوعة من ماديرة مدينة تسمى: رمانا". والمقصود أن هذه الدلتا تدين بوجودها لنهر ماديرة (le fleuve Madura). فبدون كلمة"نهر" لا يتضح مقصد المؤلف. ومن غموض الترجمة أيضا قول الطهطاوى عن ابن الوردى صاحب "خريدة العجائب وفريدة الغرائب": "إن له كتابا فى الجغرافيا الطبيعية... ذكر فيه تفاصيل ما يتعلق بالمواليد الثلاثة، وأطنب فى الكلام عن أفريقة وبلاد العرب والشام، ولكنه أوجز فيما يتعلق بأوربا والهند وشمال آسيا" (ص١٤٤)، وهو كلام غير مفهوم ولا يمكن تصوره. وعلة ذلك أنه قد اختصر الكلام وأسقط بعض ألفاظه (سهوا أم عن وعى وقصد؟ لا أدرى)، علاوة على أن قوله: "المواليد الثلاثة" لا معنى له فى هذا السياق، إلا إذا كان لديه شىء أجهله أنا جعله يقول ما قال. ذلك أن النص فى أصله الفرنسى يجرى على النحو التالى: "Ibn-al-Ouardi composa à Alep...un ouvrage de géographie physique, intitulé 'la Perle des merveilles'. Il y a semé beaucoup de détails d'histoire des trois règnes de la nature. Il entre dans de grands détails sur l'Afrique, l'Arabie et la Syrie, mais il est très succinct sur l'Europe, l'Inde et le nord de l'Asie".

والكلام، كما هو واضح، يدور حول الممالك الثلاث التى أطنب ابن الوردى فى الحديث عن تاريخها بالتفصيل، وهى أفريقيا وبلاد العرب والشام، خلافا لما صنعه لدن حديثه عن أوربا والهند وشمال آسيا. ومن ثم يتضح أنه لا موضع هنا لـ"المواليد الثلاثة" التى ذكرها الطهطاوى، اللهم إلا إذا كان هناك من الأمر ما لا أعلمه، وهو جائز، وإن كنت أستبعده. ولعل المسألة كلها من أخطاء الطباعة.

رواية "ماجدولين"
بين ألفونس كار والمنفلوطى

ما زلت أذكر بكل وضوحٍ التاريخَ والظروفَ التى قرأتُ فيها جميع ما عرّبه المنفلوطى، رحمه الله، من قصص ومسرحيات فرنسية، ومنها رواية "ماجدولين" التى تدور عليها الدراسة الحالية، فى قريتى كتامة الغابة بمحافظة الغربية فى الإجازة الصيفية التى تلت حصولى على الإعدادية سنة ١٩٦٣م. وكنت أقرأ تلك الروايات كعادتى أوانذاك فى كل مكان أكون فيه: فى البيت، وعلى المصطبة، وعلى شط الترعة.

وكانت تلك الفترة هى فترة المراهقة والتفتح العاطفى والعقلى، وكنت أيامها أخطو خطواتى الأولى فى عالم القراءة الجادة، فكنت أتشمم رائحة الورق المصقول الذى طُبِعَتْ عليه الروايات المنفلوطية وأمتع نظرى بحروف الطباعة الكبيرة الجميلة وشرح الكلمات الغريبة فى الهامش، تلك الكلمات التى كنت أحفظها هى ومعانيها وأنا نشوان جذلان كالزهرة التى تتفتح أوراقها مع الندى فى بُكْرَة الصباح، إذ كنت وضعت فى ذهنى أن أكون أديبا، وكنت أقول لكل من يسألنى عن تطلعاتى فى المستقبل إننى سوف أدخل الكلية التى تخرّج الأدباء، وأقصد بها كلية الآداب. ذلك أنى كنت من السذاجة رغم ذلك

بحيث ظننت أن الأدباء يتخرجون من الكليات كما يتخرج الأطباء والمدرسون والمهندسون والصيادلة مثلا.

وكنت، أيام تعرفى على المنفلوطى، أسمع أنه لم يترجم تلك الروايات التى عرّبها، بل أخذها مترجمة من بعض من يعرفون الفرنسية ثم صاغها بأسلوبه الفخيم الجميل. وربما كان من المفيد أن أشير هنا إلى ما جاء فى مقدمة كتابه: "النظرات" من نَعْيه على الكتاب الذين يترجمون من اللغات الأجنبية تمسُّكهم بحرفية النص والتواء عبارتهم وانبهام معانيهم من ثَمّ. فكأنه يومئ هنا إلى أهمية الدور الذى قام به حين أعاد صياغة الترجمة العربية لـ"ماجدولين" وأمثالها بأسلوب أدبى بديع. ولم يكن يدور بخاطرى آنذاك بطبيعة الحال أنه سوف يأتى علىّ، بعد نحو خمس وأربعين سنة، يوم أنهض فيه بالمقارنة بين إحدى تلك الروايات التى عرّبها المنفلوطى وبين أصلها الفرنسى، إذ كنت أوانذاك لا أعرف من الفرنسية إلا مبادئها الأولى. ولا بد أن أصارح القارئ بأننى إذا كنت قد استمتعت بقراءة "ماجدولين" فى فترة المراهقة فقد استمتعت بدراستها هذه الأيام متعة لا تقل عن تلك المتعة الأولى. ومعروف أن لكل سن استمتاعاتها الخاصة بها، إذ كانت المتعة الأولى هى متعة القراءة، أما متعتى الحالية فهى متعة البحث الأدبى والدرس المقارن.

والآن إلى المقارنة، ولكن علينا أن نقوم أولا بالتعريف بالرواية فنقول إن "ماجدولين" هى فى الأصل رواية فرنسية بعنوان "Sous les Tilleuls: تحت أشجار الزيزفون"، وهى أول عمل روائى للأديب والصحافى والناقد الفرنسى المعروف ألفونس كار: Jean-Baptiste Alphonse Karr (١٨٠٨– ١٨٩٠م). ويرجع تاريخ صدورها إلى عام ١٨٣٢م، أيام كان مؤلفها فى الرابعة والعشرين من عمره. وهى تنتمى إلى القصص الرومانسى الحاد الذى كان منتشرا على نطاق واسع فى فرنسا، بل فى أوربا بوجه عام، أثناء القرن التاسع عشر، ويعتمد السرد فيها أسلوب المراسلة معظم الوقت. وقد أُعْجِب المنفلوطى (١٨٧٦– ١٩٢٤م) بها وبادر إلى نقلها إلى اللغة العربية لما فيها من نزعة خيالية وجدانية تتبدى فى إخلاص بطلها العنيف فى حبه، وإن غلبت عليها السذاجة واللامنطقية فى أحيان كثيرة. ونشر، رحمه الله، القسط الأول من تلك الرواية سنة ١٩١٢م فى الجزء الثانى من كتابه: "النظرات"، ثم أكملها وأصدرها فى مجلد مستقل عام ١٩١٧م.

ولعل مؤلف الرواية قد أراد إلى إظهار الخلاف بين مفهومين للسعادة: أحدهما يرى أن السعادة فى الحب والوفاء للحبيب، والآخر يرى أنها فى المال أيا كانت الوسائل المستخدَمة في الحصول عليه. بَيْدَ أن إغراقها أحيانا كثيرة فى

الخيال واللامنطقية يضعف تأثيرها فى نفوسنا الآن، فكثير من أحداثها ومواقف بعض أبطالها لا يمكن أن يقبلها منطق الحياة. ذلك أنها مصطنعة اصطناعا ولا تتسق مع الطبيعة البشرية، بل لا تخطر لأحد فى بال إلا على سبيل التوهم والمغالاة فى التكلف.

ولم يكن المنفلوطى، كما قلنا، يجيد الفرنسية فلم ينقل الرواية مباشرة إلى لسان العرب، بل أعاد صياغتها بعد أن قصها عليه أحد معارفه ممن كانوا على علم بتلك اللغة، وهو محمد فؤاد كمال بك. ولم يلتزم كاتبنا الكبير، رحمه الله، بما جاء فيها، بل كان يخرج فى أحيان كثيرة عن الأصل فيلجأ إلى الاستطراد والتطويل والحذف والإضافة والتحوير والاستبدال وفقًا لموقفه من الأحداث ورأيه فى أحوال الحياة والبشر، أو رغبةً فى إظهار مقدرته البيانية كما سوف نبين بالتفصيل والشواهد بعد قليل. وقد يكون للنسيان والسهو أو عدم الرغبة فى أن يَشُقّ على القراء بنقله لهم تلك الرواية الطويلة كاملةً مدخلٌ فى ذلك.

وتدور "ماجدولين" حول فتى اسمه ستيفن من أسرة متوسطة الحال يحب المطالعة ويتعشق الموسيقى ويأنس للطبيعة، ويجد لذته في العزلة والبعد عن الناس. ويحدث أن يترك ستيفن منزل الأسرة بعد وفاة أمه وزواج أبيه بامرأة أخرى ويسكن وحيدا فى غرفة متواضعة بأحد المنازل حيث يحب ماجدولين

ابنة صاحب البيت، التى تبادله بدورها الحب، فتتغير نظرته إلى الوجود ويمتلئ قلبه أملا وبهجة. وتتكرّر اللقاءات بين ستيفن وماجدولين فى أحضان الطبيعة الخلابة وعلى ضفاف النهر أو تحت شجرة الزيزفون القائمة فى حديقة المنزل أو فى زورق يتهادى بهما على سطح البحيرة القريبة، فيحلم العاشقان بزواج سعيد ويرسمان في خيالهما صورة بيتهما المقبل تحيط به حديقة تمتلئ بأزهار البنفسج وأشجار الزيزفون.

لكن السعادة التى بدأت تلوح معالمها فى خاطر الحبيبين قطعها والد الفتاة حين صارح ابنته بأنه غير موافق على العلاقة التى تربطها بفتى فقير مثل ستيفن لا يستطيع أن يوفر لها السعادة المبتغاة. وحين حاولت ماجدولين إقناع والدها بالعدول عن رأيه كتب هو إلى الفتى رسالة عاجلة يدعوه فيها إلى مغادرة المنزل والابتعاد عن ابنته، فجاءت ماجدولين إلى حبيبها تودعه الوداع الأخير حيث تعاهدا على الوفاء، واتخذ كل منهما فى إصبعه خاتما من شعر حبيبه آملَين أن يمنّ الله عليهما باللقاء من جديد ويحقق حلمهما فى الزواج.

ورغم افتراق الحبيبين ظلت الرسائل بينهما ذاهبة آيبة. وفى تلك الأثناء عاد ستيفن إلى منزل والده، الذى أراد أن يزوجه فتاة ثرية، فأقام لهذه الغاية حفلة راقصة فى داره، وطلب إليه أن يتودد إلى تلك الفتاة، فلم يشأ أن يغضب

أباه فأذعن لمشيئته، لكنه صارحه رغم ذلك بأنه لا يفكر فى الزواج منها، مما أغضب الوالد والأقارب فطردوه من البيت، فخرج باحثا عن عمل يَكْسِب به قُوتَه، ويستعيد به حريته المسلوبة، ويهيئ له العودة الكريمة إلى حبيبته بعد أن يكون قد جمع ما يحتاجانه من مال.

واستأجر ستيفن غرفة فى بيت حقير وراح يبحث عن عمل يكفل له القوت، وظلت ماجدولين تبعث إليه برسائلها مؤكدة له أنها باقية على عهده أبد الدهر. وفي تلك الغرفة الحقيرة الضيقة ينزل صديقه إدوار ضيفا عليه ويقاسمه المأكل والمشرب والفراش. ويحسن ستيفن معاملة إدوار وينقذه من الموت إثر فضيحة أخلاقية أقدم عليها. وكان إدوار يوشك أن يبلغ سن الرشد حيث لا يعود بحاجة بعدها إلى وصاية عمه ويرث ثروة كبيرة. وأثناء هذا تحل ماجدولين ضيفة على صديقتها الثرية سوزان فتتعرف إلى أسلوب الحياة التى يعيشها الأغنياء، وتُطْلِعها صديقتها على ما تملكه من الحلىّ والجواهر، وتتبادل الصديقتان الأحاديث والشجون، فتعرف ماجدولين أن صديقتها سوزان تعشق شابا غنيا مثلها، وأنها توشك أن تتزوجه، فتبوح لصديقتها بحبها لستيفن، الذى تنتظر عودته إليها بعد أن تكون أحواله قد تحسنت، فتلومها سوزان أشد اللوم

وتقنعها بأن تتخلى عن أوهامها وتتزوج صديقها إدوار، الذى كان قد ورث فى تلك الأثناء الثروة المنتظرة، ويَقْدِر من ثَمَّ على توفير ما تصبو إليه من السعادة.

وتمر الأيام، وتهبط ثروة على ستيفن فينصرف إلى إنشاء البيت الذى سيضمه مع حبيبته، إلا أنه حين يذهب إليها كى يخبرها بالأمر يفاجأ بها جالسة إلى جانب إدوارد، الذى عرف أنه قد خطبها إلى أبيها وأنهما بسبيلهما إلى الزواج، كما يفاجأ بأنها قد وضعت في إصبعها خاتما من الماس مكان الخاتم الذي نسجته من شعره وتعهدت له بأن يظل فى إصبعها إلى آخر الأيام.

ويصاب ستيفن بما يشبه الجنون، فيعتل جسمه وتسوء حاله، ويدخل المستشفى ويشرف على الموت، ولا يعود إلى رشده إلا بعد أن تزوره ماجدولين برفقة صديقه إدوار، فيعدل عن فكرة الانتحار الذى كان قد أزمعه وينصرف كليا إلى الموسيقى ويبرع فيها ويصبح واحدا ممن يشار لهم بالبنان فى ميدانها .

أما إدوار فتسوء علاقته بزوجته كما تسوء حاله المالية، فيبدد ثروته فى القِمَار والشراب ويعلن إفلاسه ويبيع قصره ويهاجر حيث ينتحر بعيدا عن زوجته الحامل التى تُضْطَرّ إلى بيع بيت أبيها وفاءً لديون زوجها .

وتتصل ماجدولين بستيفن بعد أن حلت بها الكوارث المتعاقبة معلنة توبتها، فتكتشف أنه ما زال على حبه لها، إلا أن كرامته تأبى عليه أن يعود

إليها بعد الطعنة التى وجهتها إليه. ومع ذلك نراه يبذل لها أقصى درجات المعونة. وتتوالى الأحداث، فتأتى ماجدولين إلى بيت ستيفن صباحا دون علمه حيث تترك طفلها الصغير مع رسالة تعلن فيها أنها قررت الانتحار غرقا فى النهر المجاور وأنها تترك أمر طفلها إليه، فما إن يعلم بذلك حتى يهب مسرعا إلى النهر مستعينا بزورق أحد أصدقائه ولكن بعد فوات الأوان، فلم يستطيعا إلا انتشال جثتها من الماء. ويعيش هو وابنها الصغير فى بيت واحد محطما قد شاب شعره وغارت وجنتاه رغم أنه لم يتجاوز سن الشباب. وكان يفكر دائما فى الموت ويتعجله كى يلحق بماجدولين وأخيه يوجين، الذى مات فى الحرب.

هذا عن الرواية، أما الكلام عن عمل المنفلوطى فيها فيقتضينا أن نقدم له بكلمة عن وضع الترجمة الروائية فى الأدب العربى الحديث. والمعروف أن النهضة العربية الحديثة قامت، فيما قامت، على ترجمة الكتب المختلفة، ومنها الترجمة الأدبية، وعلى رأسها ترجمة الروايات والقصص، وهو ما يهمنا هنا . وإذا كان عدد من هذه المترجمات قد صُبَّ فى أسلوب سليم متين كما هو الحال فيما ترجمه محمد عثمان جلال والمنفلوطى وحافظ إبراهيم مثلا، فإن كثيرا منها لم يحظ بالعناية اللازمة فجاءت لغته هزيلة ركيكة مبتذلة لا تخلو من الأخطاء الصرفية والنحوية. وكان بعض المترجمين لا يهتم إلا بتأدية المعنى كيفما

اتفق، إذ كان كلما قرأ فصلا من الرواية التى يترجمها نحّاها جانبا ثم شرع يترجم من الذاكرة ناسيا أشياء، ومضيفا أخرى، ومقدما ومؤخرا حسبما يحلو لذاكرته ودون أن يراجع ما كتب، إذ كثيرا ما كان أولئك المترجمون يتخذون من الترجمة مُحْتَرَفًا لكسب الرزق، فلم يكن لديهم وقت للتدقيق والتجويد وإحسان التحبير. كما كانوا يحوّلون الحوار فى كثير من الأحيان إلى سرد، مضيفين إليه بعض محفوظاتهم من الشعر العربى مما يناسب الموقف، فضلا عن أن كثيرا من الروايات التى عرّبوها لم تكن من روائع القصص فى كثير أو قليل، بل من الروايات الشعبية التى يراد بها التسلية ولا تهتم إلا بالتشويق والمغامرات وحيل اللصوص والمجرمين العجيبة وما إليها (انظر د. محمد يوسف نجم/ القصة فى الأدب العربى الحديث/ ٣١- ٣٤، وبطرس البستانى/ مناهل الأدب العربى/ مكتبة صادر/ بيروت/ ١٧/ ٦٧- ٦٨، ود. عبد المحسن طه بدر/ تطور الرواية العربية فى مصر/ ط٢/ دار المعارف/ ١٩٦٨م/ ١٣٠- ١٣٥).

وبالنسبة إلى الطريقة التى جرى عليها المنفلوطى فى تعريب "ماجدولين" نراه يقول فى مقدمة الجزء الأول منها المنشور فى المجلد الثانى من كتاب "النظرات" (ط ١٩١٢م): "أما طريقة تعريبها فقد كان يملى علىَّ ترجمة أغراضها ومعانيها حضرةُ صديقى العالم الفاضل محمد فؤاد بك كمال، ثم أعود

إلى كتابة ما أملاه علىَّ بكثير من التصرف ما بين زيادة وحذف وتقديم وتأخير حتى فرغنا من هذا الجزء الصغير". ويقول جبرائيل سليمان جبور فى مقدمته التى كتبها لطبعة "دار الآفاق الحديثة" الصادرة عام ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م من الرواية إنها "رواية غرامية اجتماعية مقتبسة من رواية فرنسية" (صفحة ل). أى أنه يراها عملا مقتبسا لا ترجمة. كما ذكر فى المقدمة ذاتها ما كان قد قرأه من أن الذى ترجم له هذه الرواية هو صديقه محمد فؤاد كمال بك، ثم أعاد هو صياغتها بأسلوبه المعروف، وأن الرواية فى طبعتها الأولى كانت تحمل اسميهما معا، ثم انفرد بها اسم المنفلوطى فيما تلا هذا من طبعات. وقال عمر فاخورى إن للمنفلوطى رأيا عجيبا فى التعريب وجرأة على التغيير والتحوير والقلب عاليا على سافل، جرأة لا يسمح المؤلف نفسه لنفسه بأكثر منها (المرجع السابق/ ع). ومما مضى يتبين لنا أن الطريقة التى اتبعها المنفلوطى فى تعريب "ماجدولين" لا تشذ عما كان معروفا آنذاك فى كثير من الترجمات القصصية، وإن تميزت لغته بالفحولة والقوة والجمال، ناهيك عن صحتها التى لا تحتاج إلى النص عليها لما نعرفه عن مكانته رحمه الله فى هذا الجانب.

وبهذا نصل إلى المقارنة بين الرواية فى صورتها الأصلية وبينها فى صورتها العربية المنفلوطية. وأول شىء نلفت انتباه القارئ إليه هو العنوان. إنه

فى الأصل الفرنسى "تحت أشجار الزيزفون" لا غير، أما لدى المنفلوطى فثَمّ عنوانان: عنوان أساسى هو "ماجدولين"، وهذا العنوان لا وجود له فى الأصل الفرنسى كما هو واضح. ثم عنوان آخر مسبوق بكلمة "أو" يقابل العنوان الفرنسى، وإن لم يكن ترجمة دقيقة تماما له حسبما يمكن أن يلاحظ القارئ من المقابلة بين الأصل والصدى. ذلك أنه ليس فى النص الفرنسى أى إشارة للظلال التى ذكرها المنفلوطى. ومعروف أن الظلال لا توجد دائما تحت الأشجار، بل عندما تكون الشمس فوقها فحسب.

وهناك ملاحظة أخرى تتعلق باسم بطلة الرواية: إنها عند المنفلوطى "ماجدولين" بالواو، فيما هى عند ألفونس كار "ماجدِلين" (بكسر الدال وإمالة الياء)، بمعنى "المجدلية" تيمنا بمريم المجدلية فيما هو واضح، إذ إن "Magdeleine" (وفى صيغة أخرى: "Madeleine: مادلين") هى الصفة النَّسَبِيّة من "Magdala: المجدل"، المدينة الفلسطينية التى تقع على بحيرة طبرية، وتنتمى إليها مريم المذكورة، وهى امرأة كانت تشتغل بالبغاء ثم تابت وأقبلت على السيد المسيح عليه السلام فآمنت به وانضمت إلى أتباعه المقربين. ومعنى هذا أن المنفلوطى قد حرّف اسم بطلة الرواية فبدا وكأنه قد اخترع اسما من عنده لا وجود له، إذ ما معنى "ماجدولين"؟ لا نكران أننا قد

تعودنا على هذا الصيغة الأخيرة حتى إن يدى أنا نفسى لا تطاوعنى على كتابة الاسم فى صيغته الأصلية، فما بالك، أيها القارئ الكريم، بغيرى ممن لا يعرف إلا تلك الصيغة ولا يتطرق إليه أن المنفلوطى قد غيَّر فى اسم بطلة الرواية وبدَّل؟ وعبثا يتساءل الباحث عن السر فيما صنعه المنفلوطى: أتراه لم يسمع الاسم جيدا من معاونه الذى ترجم له هذه الرواية وأعاد هو صياغتها بأسلوبه البديع؟ لكن هل يعقل أن ذلك المترجم قد ذكر للمنفلوطى اسم بطلة الرواية مرة واحدة فلم يلتفت هذا إلى النطق الدقيق لذلك الاسم؟ وهب ذلك قد حدث، وهو ما أستبعده تماما، أولم ير المترجم المذكور الرواية بعنوانها واسم بطلتها إلا منشورة لا يستطيع حيالها شيئا؟ وهب ذلك هو الذى حدث، أفلم يكن من الممكن أن يلفت نظر المنفلوطى بغية تدارك هذا فى الطبعة التالية؟ أم ماذا؟

كذلك لا يهتم المنفلوطى بتأريخ ما هو مؤرَّخ من الرسائل التى يتبادلها أبطال الرواية على قلة ذلك، بل يكتفى بالنص على أن الرسالة من فلان إلى فلان كما هو الحال فى الفصل الأول، إذ ساق الرسالة التى كتبتها ماجدولين إلى سوزان دون النص على أنها كتبت فى الحادى عشر من إبريل. وبالمناسبة فلا أظن القارئ قد فاته أن المؤلف الفرنسى قد اكتفى بدوره هو أيضا بالنص على ذكر اليوم والشهر، أما السَّنَة فلا.

هذا فى الإطار الخارجى للرواية. أما إذا دلف الباحث إلى داخلها ونظر فى صياغة المنفلوطى لها وقابل بينها وبين الأصل الفرنسى فسوف يلحظ أن هناك تفاوتا كبيرا بين العملين: فقد يقدم المنفلوطى بعض الجزئيات أو يؤخرها عن موضعها، وقد يحوّر بعض المعانى، وقد يكتفى بالتعبير عن الفكرة تعبيرا مقاربا، بل قد يعبر عنه تعبيرا مباعدا ليس فيه من الأصل إلا عَبَقٌ طفيفٌ، وقد يبدل الأحداث، وقد ينسى بعض الوقائع والأشخاص، وقد يحذف فصلا أو أكثر. . . إلخ. ولكيلا يكون الكلام نظريا بحتا ينبغى أن ننظر فى نص من النصوص المنفلوطية ونقارنه بنظيره لدى كار، وليكن هذا النص هو الفصل الرابع الذى عنونه المنفلوطى بـ"خواطر ستيفن". وهذا هو:

Oh! Dites-moi que je ne dors pas! Klopstock.

Il est tard, et je suis dans ma chambre auprès du feu, sans pouvoir dormir. La lettre d'Edward m'a fait faire des réflexions. Est-ce que réellement je verrais s'éteindre la poésie de mon âme? Est-ce que je verrais jaunir et tomber une à une, feuille à feuille, toutes mes belles croyances? Oh! Non, non, le dieu qui m'a créé n'a pas voulu faire une amère dérision; il n'a pas mis en mon coeur le désir et l'espérance pour les froisser et les broyer par de tristes désappointements; il n'a pas donné à mon esprit des ailes qui l'enlèvent sur les nuages rosés du

matin, pour le faire ensuite retomber lourdement sur la terre; le bonheur que j'ai pressenti n'est pas un songe: une âme qui cherche mon âme, une femme pour compléter ma vie, un amour qui me donne cette moitié de moi-même dont je sens si cruellement l'absence, qui remplisse ce vide douloureux de mon coeur. Tout dans la nature est plus grand que notre imagination: jamais mon esprit n'avait pu se faire une idée bien juste d'une haute montagne; et, quoique nos poëtes aient si souvent parlé du lever du soleil, la première fois que j'ai assisté à ce sublime spectacle, j'ai senti combien mon imagination était restée au-dessous de la réalité. Les rêves de l'imagination ne sont qu'un reflet pâle des oeuvres de Dieu. Faut-il croire que, par un triste privilège, notre esprit ait sous un seul rapport une puissance de création plus grande que celle de Dieu, qu'il ait la force d'imaginer un bonheur que le créateur n'a pas pu faire pour nous? Non, non, ce bonheur dont je sens le besoin, Dieu l'a fait pour moi, comme il m'a fait le soleil qui vivifie, et l'ombre des arbres, et le vent perfume qui fait frémir les feuilles. Si Edward a raison, fasse le ciel que je ne vive pas plus longtemps que mes croyances: que je n'aie pas à porter le deuil de mon âme, et qu'après avoir senti ma tête dans les nuages, caressée par l'haleine des anges, je ne me voie pas rapetissant et rampant sur la terre comme un froid reptile! En tout cas, je le saurai, et je ne me

survivrai pas à moi-même: souvent j'écrirai mes impressions, et je les comparerai. Le jour où je serai convaincu que ce que j'ai dans le coeur est une brillante bulle de savon qui s'écrase et se dissout; que mon bonheur m'échappera comme l'eau à travers les doigts serrés pour la retenir, je m'en irai de la vie, et j'irai demander à Dieu dans le ciel ce qu'il m'avait promis sur la terre, car Dieu est un bon père, et chacun de nos besoins renferme une promesse de le satisfaire.

وأول ما نلاحظه هو أن المنفلوطى قد اتخذ للفصل الذى بين أيدينا عنوانا هو "خواطر ستيفن"، وهو ما لا وجود له عند كار، إذ يدخل الكاتب الفرنسى فى فصله مباشرة بعد أن يضع فى رأس الفصل العبارة التالية: "Oh! Dites-moi que je ne dors pas! Klopstock"، لنجد أنفسنا على الفور أمام خواطر ستيفن، وإن لم يكن واضحا من السياق الذى وردت فيه تلك الخواطر هل كانت مدونة أم هل هى مجرد خواطر دارت فى ذهن ستيفن ثم انتهى أمرها عند هذا الحد . ولكن لو كانت مجرد خواطر فكيف علمنا نحن بها ؟ إن ستيفن لم يواجهنا ويقصها علينا. فكيف وصلتنا إذن؟ أقصد كيف وصلت تلك الخواطر إلى المؤلف فنقلها لنا بدوره؟ لو أن المؤلف قص علينا هو نفسه الخواطر بلسانه لما كان عليه من حرج، فالمفروض أنه يعلم كل شىء حتى لو كان هاجسة فى ضمير أحد أبطاله، أما أن يحكى

ستيفن خواطره لنا بنفسه دون أن يقابلنا فيقصها علينا مواجهة ودون أن يتركها وراءه مقيَّدة فى دفتر، فذلك أمر يُنتَقَد على المؤلف.

وها هى ذى ترجمة النص بقلمى، وقد حاولت جاهدا أن تجىء تلك الترجمة ألصق ما يكون بالأصل الفرنسى: "الوقت الآن متأخر، وأنا فى غرفتى بجوار المُصْطَلَى، وقد أثار خطاب إدوار عندى الخواطر. ترى هل يمكن حقا أن أشهد يومًا انطفاء شاعرية روحى؟ ترى هل من الممكن أن أرى أحلامى الجميلة وقد اصفرّت وأخذت تتساقط ورقة إثر ورقة؟ آه! لا، لا. إن الله الذى خلقنى لا يمكن أن يكتب لى هذا الفشل المرير، كما أنه من غير الممكن أن يكون قد وهبنى الرغبة والأمل من أجل أن تقضى عليهما وتحطمهما تلك الإحباطات الحزينة، أو أن يكون قد أعطى روحى ذينك الجناحين اللذين انتزعانى من الأرض وبلغا بى سحب الصباح الوردية من أجل أن يدهورنى إلى الأرض من جديد بهذه القوة. إن السعادة التى أحسست بها لا يمكن أن تكون مجرد فكرة، بل هى روحٌ تبحث عن روحى، وامرأةٌ تكمل حياتى، وحبٌّ يهبنى ذلك النصف منى الذى كنت أحس نقصانه فى قسوة، والذى من شأنه أن يملأ ذلك الفراغ المؤلم من قلبى. إن ما فى الطبيعة لهو أعظم مما تخيل، فلم يحدث قط أن تخيلتُ جبلا شامخا على النحو الرائع الذى هو عليه فى الحقيقة. ومهما

يقل شعراؤنا فى وصف شروق الشمس فإن ما شعرتُ به أول مرة طالعتُ فيها ذلك الشروق البديع جعلنى أوقن أن خيالى لا يمكن أن يصل فى تحليقه إلى سماء الواقع الشاهقة.

إن أحلام الخيال ليست إلا انعكاسا شاحبا لما تصنعه يد الله. ترى أيصح الظن بأن عقلنا، من خلال مثل تلك الموهبة البائسة، يمكنه أن يحتاز قدرة على الخلق أعظم من قدرة الله، وأن لديه القوة على تخيل سعادة لم يجعلها الله له؟ كلا. إن هذه السعادة التى أشعر بالحاجة إليها قد خلقها الله من أجلى مثلما خلق الشمس التى تحيى الأشجار، والريح العاطرة التى ترعش الأوراق. وإذا كان إدوار على حق فإنى أدعو الله ألا يطيل أيامى إلى ما بعد تحطم آمالى وألا يُكْتَبَ علىّ ارتداء ملابس الحداد على روحى وألا أرى نفسى، بعد شعورى بأن رأسى قد بلغ السحاب وأن أنفاس الملائكة تداعبه، وقد عدتُ أزحف فى التراب مثل سلحفاة باردة!

وعلى أية حال فلسوف أرى ماذا يحدث، ولا أظننى سأعيش بعد أن يكون عمرى قد ولّى. وهأنذا أسجل انطباعاتى فى كثير من الأحيان وأقارنها. وفى اليوم الذى أتيقن أن ما بقلبى ليس إلا فقاعة صابون براقة سرعان ما تنفثئ وتتلاشى وأن سعادتى سوف تفر منى كما يفر الماء من خلال

الأصابع المطبقة عليه فإنى سوف أرحل عن هذه الدنيا وأبتهل إلى الله فى السماء أن يحقق لى ما كان قد وعدنيه على الأرض، إذ هو أب رحيم، وما من حاجة لنا إلا وتنطوى على وعد بتحقيقها".

هذه ترجمتى للفصل المذكور، ثم ها هى ذى تأدية المنفلوطى له: "مضى الليل إلا أقله، ولم يبق إلا أن تنفرج لمة الظلام عن جبين الفجر، ولا أزال ساهرا قلق المضجع أطلب الراحة فلا أجدها، وأهتف بالغُمْض فلا أعرف السبيل إليه. إن إدوار يسخر منى فى كتابه ويهزأ بى وينذرنى بيوم أرى فيه أوهاما كاذبة وأحلاما باطلة ما كنت أحسبه أمانىَّ وآمالا، ويرى أن جميع ما أقدّره لنفسى من سعادة فى الحياة وهناء أشبهُ شىءٍ بالخيالات الشعرية التى يسعد الشعراء بتصورها ولا يسعدون بوجودها. فلئن كان ما قال حقا فما أمرَّ طعم العيش، وما أظلم وجه الحياة! لا، لا. إن الذى غرس فى قلبى هذه الآمال الحسان لا يعجز عن أن يتعهدها بلطفه وعنايته حتى تخرج ثمارها وتتلألأ أزهارها، وإن الذى أنبت فى جناحىّ هذه القوادم والخوافى لا يرضى أن يهيضنى ويتركنى فى مكانى كسيرا لا أنهض ولا أطير، وإن الذى سلبنى كل ما يؤمّل الآخرون فى هذه الحياة من سرور وغبطة ولم يُبْقِ لى منها إلا حلاوة الأمل

ولذته لأَجَلُّ من أن يقسو عليّ القسوة كلها فيسلبنى تلك الثمالة الباقية التى هى مِلاك يمينى وقِوَام حياتى.

على أنى ما ذهبت بعيدا ولا طلبت مستحيلا، فكل ما أطمع فيه من جمال هذا العالم وزخرفه رفيقٌ آنَسُ بقربه وجواره، وأجد لذة العيش فى الكون معه والسكون إليه. وما الرجال، كما يقولون، إلا أنصافٌ ماثلةٌ تطلب أنصافها الأخرى بين مخادع النساء، فلا يزال أحدهم يشعر فى نفسه بذلك النقص الذى كان يشعر به آدم قبل أن تتغير صورة ضلعه الأيسر حتى يعثر بالمرأة التى خُلقَتْ له فيَقَرّ قرارُه ويُلقِى عصاه.

وبعد، فأى مقدور من المقدورات تضيق به قوة الله وحيلته؟ وأى عقل من عقول هذه المخلوقات يستطيع أن يبدع فى تصوراته وتخيلاته الذهنية فوق ما تبدع يد القدرة فى مصنوعاتها وآثارها؟ وهل الصور والخيالات التى تمتلئ بها أذهاننا وتهتف بها عقولنا إلا رسوم ضئيلة لحقائق هذا الكون وبدائعه؟ ولو أن سامعا سمع وصف منظر الشمس عند طلوعها أو مهبط الليل عند نزوله أو جمال غابة من الغابات أو علوّ جبل من الجبال ثم رأى بعد ذلك عيانا ما كان يراه تصورا وخيالا لعلم أن جمال الكائنات فوق جمال التصورات، وحقائق الموجودات فوق هواتف الخيالات. لذلك أعتقد أنى ما تخيلت هذه السعادة

التى أقدّرها لنفسى إلا لأنها كائن من الكائنات الموجودة وأنها آتية لا ريب فيها. إن اليوم الذى أشعر فيه بخيبة آمالى وانقطاع حبل رجائى يجب أن يكون آخر يوم من أيام حياتى. فلا خير فى حياة يحياها المرء بغير قلب، ولا خير فى قلب يخفق بغير حب".

والآن، وبعد أن وضعنا كلا النصين بإزاء الآخر، هيا بنا إلى الملاحظات التى يخرج بها المرء من المقارنة المذكورة: فعبارة "الوقت الآن متأخر" صارت عند المنفلوطى: "مضى الليل إلا أقله" مع أنه ليس شرطا أن يكون تأخُّر الوقت قد بلغ هذا المبلغ، فقد يكون الوقت متأخرا عند قوم بدءا من الثانية عشرة مساء مثلا، بل قد يبدأ التأخر قبل ذلك عند آخرين. بل إنه لمن المحتمل أن يكون تأخر الوقت نهارا لا ليلا. لكن المنفلوطى حسم الأمر وجعل الليل يمضى إلا أقله، وهو ما يعنى أن الفجر كان قد أوشك أن يطلع على ستيفن، وهو لم ينم بعد. وهذا ما أكده المنفلوطى حين قال إنه "لم يبق إلا أن تنفرج لِمَّة الظلام عن جبين الفجر". وقد عثرت بهذه العبارة فى "العبرات" أكثر من مرة: من ذلك قوله فى قصة "اليتيم": "فلم أزل واقفًا مكانى لا أبرحه حتى رأيته قد طوى كتابه وفارق مجلسه وأوى إلى فراشه، فانصرفت إلى مخدعى، وقد مضى الليل إلا أقله، ولم يبق فى سواده فى صفحة هذا الوجود إلا بقايا أسطر يوشك

أن يمتد إليها لسان الصباح فيأتى عليها"، وكذلك قوله فى قصة "الجزاء": "مَضَى اللَّيلُ إلا أقله، وَسُوزَان جَالِسَةٌ إِلَى نَافِذَةِ قَصْرِهَا المشْرِفَةِ عَلَى النَّهْر، تَلْتَفِتُ إِلَى سَرِيرِ ابْنَتِهَا مَرَّة، وَتُقَلِّبُ وَجْهَهَا فِى السَّمَاءِ أُخْرَى"، مما يومئ إلى أنها واحدة من العبارات الجاهزة فى ذهن المنفلوطى، انبجست من شق قلمه دون تريُّث بغض النظر عن مدى مطابقتها للأصل الفرنسى. كذلك فقول ستيفن إنه لا يزال "قلق المضجع" معناه أنه كان فى السرير يحاول النوم فلا يجد النوم إلى جفنه طريقا، وهو ما لا تحتمله العبارة الفرنسية التى ينص فيها ستيفن على أنه كان بجوار المصطلَى. أى كان، فيما يغلب على الظن، جالسا على كرسى ذى مساند يستدفئ قرب الموقد على عادة الأجانب فى مثل تلك الظروف. ولم يكتف المنفلوطى بهذا، بل زاد فأكد أن ستيفن كان يعالج النوم بكل ما يستطيع فلا يواتيه النوم. ولم يقل المنفلوطى هذا مرة واحدة، بل قاله مرتين بعبارتين مترادفتين: "أطلب الراحة فلا أجدها، وأهتف بالغُمض فلا أعرف السبيل إليه". كذلك نرى ستيفن فى الطبعة العربية يشير إلى سخرية إدوار منه رغم أن النص الفرنسى هنا يخلو خلوا تاما من هذا. إننى لا أخطّئ المنفلوطى، بل أشير فقط إلى الفروق التى بين العملين. ذلك أن من الممكن جدا أن يقال إن ستيفن قد فهم كلام إدوارعلى أنه سخرية منه، وأن هذا ما فهمه

المنفلوطى. إلا أننى أحاول أن أحصر نفسى وعملى فيما هو أمامى فى الأصل دون اعتبار لما يكمن بين السطور، إن كان ثمة فعلا شىء يكمن بينها. وبالمثل يخلو النص المنفلوطى تماما مما يوجد فى الأصل الفرنسى من صور مثل: "انطفاء شاعرية روحى" أو "أرى أحلامى الجميلة وقد اصفرت وأخذت تتساقط ورقة إثر ورقة"، إذ اكتفى، رحمه الله، بأداء المعنى هنا عاريا عن الصور البلاغية كما هو واضح.

والآن تعال ننظر كيف تحولت عبارة "الرغبة والأمل" إلى "الآمال الحِسَان"، مثلما تحول "الجناحان اللذان انتزعانى من الأرض وبلغا بى سحب الصباح الوردية" إلى "أنبتَ فى جناحيّ هذه القوادم والخوافى"، مثلما تحول أيضا "يدهورنى إلى الأرض بهذه القوة" إلى "يهيضنى ويتركنى فى مكانى كسيرا لا أنهض ولا أطير"... وهكذا. أما قول المنفلوطى: "على أنى ما ذهبت بعيدا ولا طلبت مستحيلا، فكل ما أطمع فيه من جمال العالم وزخرفه" فلا وجود له فى النص الفرنسى. ولكن قوله: "رفيق آنَسُ بقربه وجواره، وأجد لذة العيش فى التحدث معه والسكون إليه. وما الرجال، كما يقولون، إلا أنصافٌ ماثلةٌ تطلب أنصافها الأخرى بين مخادع النساء، فلا يزال الرجل يشعر بذلك النقص الذى كان يشعر به آدم قبل أن تتغير صورة ضلعه الأيسر حتى يعثر بالمرأة

التى خُلقتْ له فيَقرّ قرارُه" هو نقلٌ لما قال ستيفن من بعيد، وبتصرفٍ واسع لا يأتيه إلا واحد كالمنفلوطى لم يكن يترجم، بل يسمع أو يقرأ ما يقال له فيتذكر خلاصته على وجه الإجمال، ثم يشرع فى صياغة ذلك عربيًا بأسلوب يضع نصب عينيه جمال العبارة قبل دقتها . كذلك لم يكتف المنفلوطى بالمثال الذى ضربه ستيفن للفرق بين الطبيعة والتصور الإنسانى لها، وهو وصف الشعراء لشروق الشمس، بل ألحق بذلك وصف هبوط الليل وجمال الغابة، وهو ما لا وجود له فى كلام ستيفن، وكذلك وصف شموخ الجبل، الذى جاء ذكره قبلا فى سياق مختلف .

ولنر إلى قول ستيفن فى النص الفرنسى: "وإذا كان إدوار على حق فإنى أدعو الله ألا يطيل أيامى إلى ما بعد تحطم آمالى وألا يُكْتَب علىّ ارتداء ملابس الحداد على روحى وألا أرى نفسى، بعد شعورى بأن رأسى قد بلغ السحاب وأن أنفاس الملائكة تداعبه، وقد عدتُ أزحف فى التراب مثل سلحفاة باردة!"، ولنقارن بينه وبين ما جاء عند المنفلوطى من قوله: "إن اليوم الذى أشعر فيه بخيبة آمالى وانقطاع حبل رجائى يجب أن يكون آخر يوم من أيام حياتى . فلا خير فى حياة يحياها المرء بغير قلب، ولا خير فى قلب يخفق بغير

حب"، ولسوف ترى بنفسك بكل سهولة ما صنع المنفلوطى فى نقل المعنى إلى العربية، وما لجأ فيه إلى الاختصار أو التحوير .

وبالإضافة إلى ذلك ثَمَّ عبارات كثيرة قد اختفت من النص المنفلوطى، مثل قول ستيفن: "إن هذه السعادة التى أشعر بالحاجة إليها قد خلقها الله من أجلى مثلما خلق الشمس التى تحيى الأشجار، والريح العاطرة التى ترعش الأوراق"، وكذلك السطور التالية، وهى من قول ستيفن أيضا: "وعلى أية حال فلسوف أرى ماذا يحدث، ولا أظننى سأعيش بعد أن يكون عمرى قد ولّى . وهأنذا أسجل انطباعاتى فى كثير من الأحيان وأقارنها . وفى اليوم الذى أتيقن أن ما فى قلبى ليس إلا فقاعة صابون براقة سرعان ما تنفثئ وتتلاشى وأن سعادتى سوف تفر منى كما يفر الماء من خلال الأصابع المطبقة عليه فإنى سوف أرحل عن هذه الدنيا وأبتهل إلى الله فى السماء أن يحقق لى ما كان قد وعدنيه على الأرض، إذ هو أب رحيم، وما من حاجة لنا إلا وتنطوى على وعد بتحقيقها" .

كذلك ففى الفصل الخامس لدى المنفلوطى، ويقابله فى النسخة الفرنسية الفصلان الخامس والسادس، نجد ستيفن يحكى ما وقع بينه وبين مولر وماجدولين وابن عمها بلسانه هو، على حين أن المنفلوطى قد حول الأمر فأورد

الحكاية على لسان الراوى الغائب العليم بكل شىء، فضلا عن أن ثمة فروقا بين الروايتين تتمثل فيما زاده المنفلوطى مما لا وجود له فى الأصل الفرنسى، إذ جعل ستيفن يتجسس على ابنى العم أثناء حديثهما فى حجرة الفتاة، وإن لم يسمع شيئًا مما كانا يقولانه، وهو ما لا وجود لشىء منه فيما كتبه كار. وربما أبرز المنفلوطى عدم استطاعة ستيفن سماع أى شىء من كلام الفتاة والفتى لسببين: أنه ليس فى الأصل شىء من ذلك، وأنه إنما أراد فقط أن يبين مدى الغيرة وما استتبعته من فضول مؤلم لدى ستيفن. ومن ثم جعله يتجسس دون أن يسمع شيئًا، فكأنه تجسس ولم يتجسس. وبهذا يكون قد خرج من المخالفة التى اجترحها فى حق الأصل، وكأنه لم يفعل شيئًا.

ومما يلاحظ أيضا على تعريب المنفلوطى للرواية قيامه فى بعض الأحيان بوصل فصلين من فصول الرواية معا كأنهما فصل واحد كما صنع فى الفصلين الخامس والسادس، إذ يفاجأ القارئ بهما عنده فصلا واحدا هو الفصل الخامس الذى أعطاه عنوان "الحب". ثم لم يكتف بهذا، بل حوّل الخواطر التى انتابت ستيفن والتى حكاها هذا (لمن؟ لا أدرى) فى الفصل السادس من الأصل الفرنسى إلى سرد مرويٍّ بضمير الغائب، أى على لسان السارد العليم بكل شىء، وهو ما كرره فى مواضع أخرى كما فى الفصل الثانى والأربعين لَدُنه

(الثامن والأربعين لَدُنْ كار)، إذ بدلا من أن يحافظ على طريقة الأصل الفرنسى فى الكلام عن الغرفة الحقيرة الضيقة التى استأجرها ستيفن حين ضاقت عليه موارده تماما فيوردها كما هى فى الأصل بأسلوب الخواطر الداخلية التى تدور فى رأس ستيفن، نراه يورد كل هذا بضمير الغائب. كما نراه يحذف أشياء غير قليلة من الفصلين المذكورين: فعلى سبيل التمثيل لا يذكر، رحمه الله، شيئًا عما قاله مولر والد ماجدولين لستيفن حين كاد هذا أن يدوس عن غير قصدٍ إحدى الزهرات النادرة التى لا يوجد لها نظير، حسبما قال له مولر، إلا فى مكانين اثنين فقط من العالم: واحدة فى أمستردام بهولندا، والأخرى فى شينون بفرنسا، إذ ذكر له ما تتمتع به تلك الزهرة من قيمة نادرة، كما أورد اسمَها باليونانية وما قاله مشاهير علماء النبات عنها . . . إلخ. وهذا هو النص الفرنسى الذى جازه المنفلوطى دون أن يذكر عنه شيئًا:

Et je fis un mouvement comme un homme qui rejette au loin une idée qui le gêne. -ouf! Dit Müller, qui était revenu et qui, sans que je m'en aperçusse, avait repris son occupation, vous avez failli mettre le pied sur une jacinthe qu'il n'aurait pas été en votre pouvoir de remplacer: c'est la jacinthe bleue polyanthe. Outre celle-ci, je n'en connais que deux autres, l'une à Amsterdam, chez l'ami dont je vous ai parlé, et l'autre chez un fleuriste

français à Chinon, en Touraine. Si vous saviez que de soins me coûte cette jacinthe! Si vous me voyiez placer l'oignon juste à un demi-pied en terre, mettre dessous de la terre maigre pour l'empêcher de pourrir, et de la terre grasse dessus pour lui donner de la nourriture! Si vous me voyiez écarter d'elle tout ce qui peut intercepter les rayons du soleil, vous seriez effrayé de votre distraction! Monsieur, c'est une bien belle fleur que la jacinthe; aussi le savant Petrus Hoffpenger prétend-il que son nom vient du grec (...) et (...), c'est-à-dire fleur par excellence; mais je soutiens, malgré son autorité, que le nom de la jacinthe est formé de (...) et de (...), c'est-à-dire violette d'apollon. à ce moment je regardais le cousin, qui tenait dans sa main la main de Magdeleine; je fis un movement pour tirer M Müller de sa rêverie, et lui faire voir ce qui se passait; mais il me dit: qu'en pensez-vous, vous qui êtes hélléniste? Je me fis répéter ce qu'avait dit M Müller, et, comme je ne donnais pas d'avis, il continua: -l'avis de Petrus Hoffpenger s'appuie sur l'esprit qui se trouve sur l'i dans le premier sens et se rapporte à la lettre h, qui commence en français le nom de la hyacinthe. cependant je ne crois pas me tromper, j'ai lu tout ce qu'on a écrit sur les jacinthes, depuis la jacinthe de Constantinople jusqu'à la jacinthe incarnate de Flandre... enfants, cria M Müller, allons dîner!

ومرة أخرى ليس ذلك فقط، إذ يضيف المنفلوطى إلى الأحداث شيئًا ليس فى الأصل، فقد ذكر أن ستيفن عندما عاد من نزهته بالخارج وأراد أن يصعد إلى غرفته وجد ماجدولين وقريبها شميدت فى غرفتها يتحدثان بحديث لم يستطع أن يسمع منه شيئًا من مكمنه الذى كان يتصنت منه عليهما، ثم سمعها بعد قليل تغنى. ذلك أن إشارة بطل الرواية إلى ما كانا يتحدثان به وعجزه عن سماع ما كان يقولان هى أمر لا وجود له فى الأصل الفرنسى، بل الذى حدث أنه سمعهما معا منذ البداية يغنيان، فلم يكن هناك إذن كلام، كما أن الغناء كان منهما معا وليس منها وحدها. ومرة ثالثة ليس هذا فقط، بل زاد المنفلوطى فتدخل، وهو السارد العليم بكل شىء، بالتعليق على مشاعر ستيفن قائلا إنه نَفَسَ على شميدت خلوته بماجدولين، والإنسان لا ينفس على غيره شيئًا إلا إذا كان عزيزا عليه. وهذا التدخل لا وجود له بطبيعة الحال فى الرواية، إذ الرواى فيها هو ستيفن كما سبق بيانه، وما كان لستيفن أن يعلق بمثل هذا التعليق على مشاعره. ثم إن تدخل الراوى الذى يسرد أحداث الرواية بضمير الغائب بالتعليق على تلك الأحداث هو أمر غير مستحب، إذ من شأنه أن يفسد الجو على القارئ ويخرجه من وهمه الذى يخيِّل له أنه بصدد وقائع حقيقية يشاهدها ويسمع أبطالها مباشرة لا من خلال رواية موضوعة.

وإلى جانب ما مر قد يهمل كاتبنا فصلا كاملا أو أكثر كما فعل مع الفصل الحادى والثلاثين من الأصل الفرنسى الذى لم يترجم منه حرفا، وهو فصل طويل يبلغ ١٤٧ سطرا، ويضم نحو ١٢٧٠ كلمة. ومن ذلك تلك الطائفة من الرسائل التى تشغل كل منها فصلا كاملا، فقد أهملها، رحمه الله، إهمالا تاما. ويكثر هذا فى الفصول التى تلى رحيل ستيفن من بيت أبيه واستجاره غرفة ضيقة فى منزل حقير بمدينة جوتنج. ويصدق هذا على معظم الرسائل التى أرسلتها سوزان إلى ماجدولين بعد زواج هذه من إدوار بناء على نصيحة صديقتها.

وقد ترتب على هذا كله فى نهاية الأمر أن فصول الرواية كما صاغها قلم المنفلوطى تقف عند سبعة وتسعين فصلا، على حين أنها فى الأصل الفرنسى تبلغ مائة وخمسة وأربعين، وهذا فرق شاسع كما ترى. ومع ذلك فالفرق هنا لا يعكس الحقيقة كاملة، إذ إن عدد كلمات النص الفرنسى هو ضعف نظيره فى نص المنفلوطى مرتين ونصفا، فقد حسبت بنفسى كلمات الأول فوجدتها نحو ٥٢٠٠٠ كلمة على وجه التقريب، فى حين يشير الكاتوب إلى أن عدد كلمات النص الفرنسى يزيد عن ١٢٤٦٠٠ كلمة بقليل. وهذا يوسّع الفرق أكثر وأكثر، مع ملاحظة أن المنفلوطى لم يكن يختصر دائما، بل كان كثيرا ما يفصّل القول فيما أوجزه ألفونس كار.

كما أنه، رحمه الله، قد يقسم الفصل الواحد إلى فصلين مثلما صنع مع الفصل الثالث والثلاثين، إذ جعله اثنين هما الفصل الثلاثون والفصل الحادى والثلاثون عنده، وهو الفصل الذى يتناول فيه ألفونس كار مغادرة ستيفن منزل أسرته ورحيله من مسقط رأسه إلى جوتنج. كذلك لاحظت أن المنفلوطى قدّم ذات مرة فصلا على فصل سابق عليه فى الأصل الفرنسى، وذلك فى الفصلين الخامس عشر والسادس عشر بعد المائة فى النص الفرنسى، اللذين يقابلهما فى "ماجدولين" العربية الفصل الرابع والخمسون والخامس والخمسون والسادس والخمسون، وهذا مجرد مثال.

وهناك نقطة أخرى أود أن أتريث عندها قليلا، وهى أن ستيفن فى الفصل السادس من الأصل الفرنسى قد أرسل من يده قبلة نحو ماجدولين عبر النافذة والستائر المسدلة عليها تعبيرا عن شدة حبه لها: "J'envoie de la main un baiser vers sa chambre"، على حين أنه لا أثر لهذه القبلة بتاتا فيما كتبه المنفلوطى. فهل للاعتبارات الأخلاقية دخل فى صمت كاتبنا، رحمه الله، عن ذكر تلك القبلة رغم أنها قبلة من بعيد لا تقدم ولا تؤخر؟ لا أظن ذلك لأنه فى مواقف أخرى من الرواية لم يتردد فى ذكر ما وقع من قبلات بين المحبين، كالذى فعل عندما قبّل ستيفن فى الزورق جبين

ماجدولين مثلا، وذلك فى الفصل السادس عشر عنده، ويقابله الفصل التاسع عشر عند ألفونس كار، وإن لم يتلبث المنفلوطى عند هذه النقطة على عكس المؤلف الفرنسى، الذى توسع فيها فأورد مقدمات القبلة حين تلامس شعرا الحبيبين فشعرا برعدة فى جسديهما ثم استأنفا ما كانا فيه من حديث ليعود ستيفن بعد ذلك إلى محاولة تقبيل يدها، فلما حاولت سَحْبَهَا طبع على جبينها قبلة من نار: "Magdeleine, pour cacher sa rougeur, se baissa pour ramasser un fleur qu'elle avait laissé tomber. Stephen voulut la prévenir, en se baissant, leurs cheveux se touchèrent, un frisson leur parcourut tout le corps; on eût dit que c'étaient leurs deux âmes qui s' étaient ainsi touchées. Quand ils furent plus calmes: -nous avons fait bien des projets, dit Magdeleine; et qui sait s'ils seront jamais réalisés? L'avenir n'est pas à nous. -il est à nous si tu m'aimes! S'écria Stephen; s'il nous est contraire, je le vaincrai. oh! Dit Magdeleine, je ne sais pourquoi j'ai peur. Nous sommes trop heureux. Et ils devisèrent de la sorte encore quelque temps. Stephen portait à ses lèvres la main de Magdeleine; elle cherchait à la retirer. En se séparant, il déposa un baiser de feu sur son front; elle devint toute tremblante et s'enfuit en lui laissant un regard de reproche"، فيما

اختصر كاتبنا المصرى الكلام اختصارا، إذ كان كل ما قاله هو: "فلما أرادا أن يفترقا أدنى يدها من فمه يحاول أن يقبلها فأبت، فقبلها فى جبينها".

إلا أنه رحمه الله، حين كتبت ماجدولين إلى ستيفن بعد افتراقهما تصف له مشاعر التأثم التى شعرت بها، جرى على خطة معاكسة فأفاض القول فى ذلك وتحدث عن الجبين الذى اسودّ من الإثم، والخد الذى احمرّ من الخجل، ولذعات الضمير التى سوف تلقى بها ربها يوم القيامة، كما أنطق ماجدولين بأنها كانت حَرِيّةً أن تَبْخع نفسَها لولا تعزّيها بأنه إنما اختطف منها تلك القبلة اختطافا على غير إرادة منها، فضلا عن تحذيرها له بأنه إن لم يَكُفّ عن صنع ذلك مستقبلا فلسوف يراها بين يديه فى يوم من الأيام جثة هامدة. المنفلوطى إذن قد فصّل القول فى وصف مشاعر التأثم لدى ماجدولين، لكنه لم يخترعها اختراعا، بل هى موجودة فى الأصل كما قلنا على عكس ما يُفْهَم من كلام د. محمد أبو الأنوار فى هذا الموضوع فى الجزء الثانى من كتابه: "مصطفى لطفى المنفلوطى- حياته وأدبه" (مكتبة الشباب/ ١٩٨٣م/ ١٥٧)، إذ يُرْجِع الأمر برُمّته إلى حاسة المنفلوطى الدينية لا إلى كار نفسه، الذى ذكر هذا عن ماجدولين، ثم أتى المنفلوطى فزاد فى الطنبور بعض النغمات ليس إلا، لكنه لم يبتدع اللحن كله. ولكى يتبين القارئ الأمر على حقيقته ينبغى أن أنبه إلى أن

كار قد خصص لوصف تأثم ماجدولين من تلك القبلة فصلا كاملا هو عبارة عن رسالة منها إلى حبيبها، الذى باغتها فقبّلها على غير إرادتها . وهذا نص الرسالة فى صورتها الفرنسية:

Stephen, qu'avez- vous fait? Ce baiser, qu'il m'a endue malheureuse! Que de reproches je me suis aits! Pourtant, c'est vous qui l'avez surpris. Je uis si heureuse près de vous! Je m'abandonne à ous avec tant de confiance! Vous n'en abuserez pas? Pensez à quoi vous nous avez exposés; si uelqu'un nous eût vus, je n'aurais plus osé me ontrer, j'en serais morte de honte; si vous saviez omme j'ai pleuré toute la nuit! Comme je me suis etracé toutes ces tristes images de déshonneur ont me parlait la tante qui m'a élevé! Je me sentais oins pure, j'osais à peine adresser ma prière à Dieu; mais j'ai tant pleuré, j'ai tant prié, qu'il a dû me pardonner.

كذلك ذكر المنفلوطى فى الفصل السادس أن ستيفن قد ظل فى مكمنه قريبا من غرفة ماجدولين حتى مشت جذوة النهار فى فحمة الليل، على حين ينص الأصل الفرنسى على أنه ترك المكان دون تريث لأنه شعر بالحاجة إلى الراحة، ومن ثم كان ينبغى أن يأوى إلى سريره: " J'ai bien besoin de repos, et je ne puis rester à la même place; je vais remonter dans ma chambre; j'envoie de la main un baiser vers sa chambre. Où va-t-il? Il

m'a semblé que mes lèvres touchaient son front si blanc, si pur. Non, non, c'est la fièvre... ".

ومن الاختلاف بين الأصل الفرنسى والنسخة المنفلوطية من "ماجدولين" أيضا أن كاتبنا المصرى قد يقلب الفكرة رأسا على عقب، إذ وجدتُه فى ختا الفصل الحادى والثلاثين عنده يذكر أن ستيفن، حين صارح أستاذه العجوز الذى كان يتعلم على يديه فن الموسيقى بحالته المادية المضعضعة وحاجته إلى المساعدة، قد وعده الأستاذ المذكور خيرا، مما جعله ينصرف مغتبطا مسرور على حد قول المنفلوطى، وهو ما يجرى عكس ما وقع من الأستاذ فى النص الفرنسى، إذ كان كلما نفض إليه ستيفن حقيقة وضعه يجيبه بأنه لا يستطيع لـ شيئا، وهو ما أصاب ستيفن بخيبة الأمل، وإن لم يَفُتَّ الأمر رغم ذلك فى عضده لشعوره بأن حبه لماجدولين كفيل بقهر الصعاب التى تعترض طريقه:

Le temps se passait, et le vieux professeur lisait toujours à Stephen: "je n'ai encore rien our vous." malgré ce désappointement, Stephen e disait: "quoique prétende mon oncle qu'avec leux bons bras un jeune homme ne doit manquer le rien, si je n'avais pas le bonheur de connaître ci ce vieil homme, il n'y a pas de raison pour que je trouve jamais une occupation, et, avec eux bons bras, je ne réussirais qu' à mourir de aim" me voilà seul, isolé, sans appui; ceux qui n'ont rejeté avaient-ils le droit de me mettre au

monde sans m'y avoir d'abord préparé ma place? Le cygnet n'a-t-il pas soin de placer son nid près d'une rivière?" n'importe, finissait-il par dire, avec l'amour de Magdeleine je triompherai de tous les obstacles; j'ai les mêmes chances de succès que tous ceux qui m'entourent, et, de plus qu'eux tous, j'ai la force que me donne mon amour".

وإلى جانب ما مضى ثَمّ تأثيرات عربية إسلامية يلقاها الباحث فى "ماجدولين" المنفلوطى: منها قوله مثلا (فى بدء الفصل السابع عنده، والعاشر عند كار) عن مولر والد الفتاة: "فنظر نظرة فى النجوم وقال: ما أحسب إلا أن السماء ستمطرنا هذه الليلة مطرا غزيرا . . ."، إذ لا وجود لمثل تلك النظرة فى "ماجدولين" كار: لا فى النجوم ولا فى غير النجوم. وكل ما هنالك هو أن مولر "كان يدخن غليونه ويفرك يديه فقال: . . .". وواضح أن المنفلوطى قد استجلب العبارة المذكورة استجلابا من القرآن الكريم (الآية ٨٨ من سورة "الصافات") استمتاعا باستعمالها فى حد ذاتها دون أن يكون فى الرواية الأصلية ما يدعو إلى استخدامها.

وفى مفتتح الفصل الرابع عشر عند المنفلوطى (السابع عشر عند كار بسبب إدماجه فى بعض الأحيان أكثر من فصل معًا كما أشرنا من قبل) يقول رحمه الله على لسان ستيفن مخاطبا ماجدولين إنه حين كان يوشك أن يغرق فى

النهر وهو يحاول إنقاذ الغريق هتف باسمها يعوذ به من العاقبة الوخيمة: "فعُذْتُ باسمك فى شدتى كما يعوذ المؤمن فى شدته باسم الله، فكان لى خير معاذ وملاذ"، على حين يقول الأصل: " Votre nom avait eu la puissance d'écarter de moi la mort, comme le nom de Dieu fait rentrer Satan dans l'enfer": فإن لاسمك القدرة على إبعاد شبح الموت عنى مثلما يُلْقِى اسمُ الله بإبليس فى نيران الجحيم".

وفى نفس الفصل يصف ستيفن فى النسخة الفرنسية ماجدولين بأنها "mon ange gardien"، أى ملاكه الحارس، وهو ما لا نعثر به فى تعريب المنفلوطى. وأعتقد أن هذا راجع إلى تحرجه الدينى رحمه الله، إذ لا وجود لذلك المفهوم عندنا . والمقصود بهذه العبارة الملاك الطيب الذى يقوم على حراسة الشخص، إذ من الملائكة طيبون كجبريل ورافائيل، وشريرون كإبليس وبعلزبول حسبما نجد فى "Nouveau Petit Larousse Illustré" (ط ١٩٣٩م) مثلا. ثم تُوُسِّع فى استعمال هذا المفهوم حتى شمل الشخص الذى يخفّ دائما لنجدة الإنسان، فكأنه ملاكٌ خَيِّرٌ مُوَكَّلٌ بحمايته من الأذى، وكذلك الشخص الذى يتفاءل به بعض الناس وينظرون إليه على أنه فى الطهارة والبركة ملاك من أولئك الملائكة الطيبين الذين يحمونهم من الأذى. وفى

"Dictionnaire de l'Académie française, 8th Edition (1932-5)"، ما نصه: "Ange gardien: Ange qui veille sur chacun de nous durant notre vie. Il se dit aussi figurément d'une Personne qui veille sur une autre avec affection et qui vient toujours la secourir dans les circonstances difficiles. Vous êtes mon ange gardien".

ويقول ستيفن فيما أنطقه به كاتبنا المصرى واصفا مشاعره عند ذكره اسم ماجدولين وهو فى الماء يوشك أن يغرق: "فلما ذكرتُك استروحتُ من ذكراك ما استروح يعقوب من قميص يوسف"، وهو ما لا وجود له أيضا فى النص الفرنسى. والإشارة هنا إلى ما جاء فى سورة "يوسف" عن يعقوب صلى الله عليه وسلم حين ظل يبكى حزنا على ابنه المفقود حتى "ابيضَّتْ عيناه من الحزن فهو كظيم"، إلى أن أتاه البشير فى نهاية المطاف بقميص يوسف من مصر ووضعه على وجهه فارتد بصيرا فى الحال. وهذه النقطة ليست موجودة فى قصة يوسف حسبما نقرأ فى الكتاب المقدس (الإصحاح السابع والثلاثين من سفر "التكوين")، بل كل ما فيه أنه عندما أخبر يعقوبَ أبناؤه بأن الذئب افترس يوسف وقدموا إليه قميصه المغموس فى الدم صاح قائلا: "«قَمِيصُ ابْنِي! وَحْشٌ رَدِيءٌ أَكَلَهُ، افْتُرِسَ يُوسُفُ افْتِرَاسًا». [34] فَمَزَّقَ يَعْقُوبُ

ثِيَابَهُ، وَوَضَعَ مِسْحًا عَلَى حَقْوَيْهِ، وَنَاحَ عَلَى ابْنِهِ أَيَّامًا كَثِيرَةً. [35] فَقَامَ جَمِيعُ بَنِيهِ وَجَمِيعُ بَنَاتِهِ لِيُعَزُّوهُ، فَأَبَى أَنْ يَتَعَزَّى وَقَالَ: «إِنِّي أَنْزِلُ إِلَى ابْنِي نَائِحًا إِلَى الْهَاوِيَةِ»، وَبَكَى عَلَيْهِ"، وذلك دون أى ذكر لابيضاض عينيه كما جاء فى القرآن المجيد، كما أنه لا ذكر مطلقا فى رواية الكتاب المقدس لواقعة إلقاء القميص على عينى يعقوب وارتداد بصره إليه.

وفى أوائل الفصل الرابع والعشرين، حين يصف المنفلوطى الحديقة والجو فى الصباح المبكر الذى كان على ستيفن أن يغادر فيه بيت مولر شبه مطرود، نجد كاتبنا يقول: "والطَّلُّ لم يَجْرِ ذائبُه"، وهى عبارةٌ بَشّاريّة تدل على البكور مأخوذةٌ من قصيدته البائية التى مدح بها عمرو بن هُبَيرة أحد ولاة الأمويين. وليس فى كلام كار ما يقابلها إلا من حيث المعنى الإجمالى، أما أنه نص عليها نصا فلا، إذ كل ما نقرؤه هو: "L'herbe était couverte de rosée, de rosée chatoyante comme des diamants, tour à tour blanche, verte, couleur de feu, des diamants, des rubis, des émeraudes, des opales"، وخلاصته أن العشب كان مغطى بالندى الذى يتضوّء بالألوان المختلفة للماس والياقوت والزمرد وعين الهرّ، وإن لم يذكر المنفلوطى من كل تلك الأحجار الكريمة سوى الماس. فكما نرى لم يقل ألفونس كار مباشرة إن الطل لم يجر ذائبه،

بل قال إن الطل كان يغطى العشب فقط، إلا أن المنفلوطى المتضلع من الأدب العربى القديم شعره ونثره لم يشأ أن تمر الفرصة دون أن يرصّع الكلام باستعارة من شعر ابن بُرْد .

وفى الفصل التاسع والعشرين من "ماجدولين" العربية نجد المنفلوطى يدير فى خاطر ستيفن حديثا لا وجود له فى القصة هو فى الواقع من وحى النظرة الأخلاقية التى يدين بها المنفلوطى، إذ الفقرات الثلاث الكبيرة التى عزاها إلى ستيفن وجعله يحدث بها نفسه فى إنكارٍ وغضبٍ مدمدمٍ ليست فى الواقع إلا حملة عنيفة على المراقصة والمخاصرة اتهم فيها الراقصين بالرياء والإثم والفجور وأنهم إنما يخطفون فى الحقيقة الزوجة من زوجها والابنة من أبيها ثم يتخذونها عشيقة لهم، كما اتهم الأزواج بالقِوَادة على زوجاتهم إذ يتركونهن يراقصن الغرباء ويلتصقن بهم وهن عاريات الصدور والظهور، مما يؤدى إلى الوقوع فى الشهوات الفاجرة والحمل الحرام (ص ٧١- ٧٢) . والمفترض أن هذه الخواطر قد ثارت فى خاطر ستيفن بمناسبة حفلة الرقص التى أقامها أبوه لعقد آصرة التعارف بينه وبين أسرة الفتاة التى كان يريد له أن يتزوجها .

وفى الفصل الثالث والخمسين من "ماجدولين" العربية، المناظر للفصل الرابع عشرة بعد المائة لَدُنْ كار، يكتب المنفلوطى على لسان سوزان، التى لم

تكن تحبذ زواج صديقتها ماجدولين من ستيفن لفقره وغيرته الشديدة وما تدفعه إليه تلك الغيرة من تضييق عنيف عليها: "والله لو جاء فى خِطْبتى مَلَكٌ من ملائكة السماء يحمل على رأسه تاج الملإ الأعلى ويمهرنى بالجنة وما فيها من حُورٍ ووِلْدانٍ ورَوْحٍ وريحان ويَعِدنى بالخلود الدائم والنعيم الذى لا يفنى على أن يضعنى فى قفص مثل هذا القفص الذى أعدّه لك هذا الخطيب المأفون لآثَرْتُ موت الفجأة والتغلغل فى أعماق السجون والفرار إلى أديرة الصحارى المنقطعة على الرضا به والنزول على شَرْطه" . وليس شىء من هذا فى الأصل الفرنسى، ولا يمكن أن يكون: فالحُور والوِلْدان والرَّوْح والريحان والملأ الأعلى كلها مفاهيم إسلامية لا يمكن أن تخطر على بال ألفونس كار . وفوق ذلك ففى تركيب الكلام صدى قوى من رد الرسول صلى الله عليه وسلم على عمه أبى طالب فى السيرة النبوية حين اقترح عليه، بناء على إلحاح قريش، أن يلاينهم بعض الشىء، إذ رد عليه قائلا: "والله لو وضعوا الشمس فى يمينى والقمر فى يسارى على أن أترك هذا الأمر حتى يُظْهِره الله أو أَهْلِك فيه ما تركته" . ثم إنه لا صحارى فى فرنسا ولا فى أى مكان من أوربا، ومن ثم كان من المستبعد أن تذكر سوزان فى كلامها "أديرة الصحارى" . إنها إضافة منفلوطية !

وفى أول رسالة من ستيفن إلى ماجدولين بعد علمه أنها قد خُطِبت لإدوار وأنها من ثَمّ لم تعد له (فى الفصل الثالث والستين لدى المنفلوطى، والفصل الخامس والعشرين بعد المائة عند كار) نسمع بطل روايتنا يبدى جزعه مما حدث ويقارنه بما يقع يوم القيامة: "هكذا تقوم الساعة، وتَرْجُف الراجفة، وتنتثر كواكب السماء فى الفضاء، وتُطْوَى السماء طَىَّ السجل للكتاب"، وهو كلام مأخوذ من مواضع متفرقة من القرآن الكريم: إما بنصه كما هو، وإما على وجه التقريب، وذلك فى سورة "الأنبياء"/ ١٠٤، و"الروم"/ ١٢، و"النازعات"/ ٦، و"الانفطار"/ ٢. ومع هذا فلا وجود لشىء منه فى الأصل الفرنسى. إنما هو زيادة زادها المنفلوطى على عادته فى كثير من الأحيان فى هذه الرواية بتأثير من ثقافته.

وفى الفصل الخاص بالزفاف، الفصل التاسع والستين فى النسخة العربية، والخامس والثلاثين بعد المائة فى النص الأصلى، نجد المنفلوطى لا يَعْرِض بشىء للخاطرة الأخيرة من الخواطر التالية التى ثارت بستيفن وهو يرقب غرفة نوم ماجدولين وإدوارد، إذ أخذت التصورات تعذبه وهو يتصور أنها عما قليل ستكون لإدوارد: " elle va être à lui, dans ses bras, sa chair contre sa chair, sa bouche sur sa bouche; à lui! Nue dans le lit". لقد ذكر المنفلوطى كل شىء ما عدا العرى.

وبالمثل لم نجد فى نسخة المنفلوطى أى أثر لقول كار فى الفصل ذاته يصف خواطر ستيفن التالية: " Car le lit craque et gémit sous les corps amoureux des époux; Stephen l'entend, et il entend aussi les plaintes de Magdeleine; mais à ces plaintes succèdent des soupirs, des mots entrecoupés par la volupté". على أن ما لا ينقضى عجبى منه أن كار، وهو ذلك الرومانسى المغرق فى الرومانسية حسبما يتبين ذلك من قصته التى نحن بصددها، لا يحس أى تحرج من هذا الحديث الحاد عن الجسد!

ومع هذا نجد المنفلوطى من ناحية أخرى لا يتأثم من وصف الحب بأنه "إله قادر لا يُعجِزه شىء فى هذا العالم، ولا يَثْبت على قدرته شىء"، هذا الوصف الذى هو امتداد لتصورات الوثنيين الإغريق عن الآلهة المختلفة ما بين إله الحب وإله الفن وإله الحرب وما إلى ذلك، وإن لم يقصد المنفلوطى بطبيعة الحال أى معنى وثنى، بل استخدم العبارة استخداما مجازيا. إلا أننى أردت التنبيه إلى أن مصدر هذه الصورة إنما هو قصة ألفونس كار، وأن عمل المنفلوطى لم يزد عن نقلها كما هى.

وبالمثل لم يجد كاتبنا حرجا فى نقل كلام كار على لسان ستيفن تزيينا للانتحار وتسويغا له وهجوما على من دانوه وإيهاما بأن الله سبحانه وتعالى لا

يمكن أن يسخط على من يبخع نفسه بسبب اليأس أو الألم: "لقد كذب الذين قالوا إن الانتحار ضعف وجبن، وما الضعف والجبن إلا الرضا بحياة كلها آلام وأسقام فرارا من ساعة شدة مهما كابد المرء فيها من الغصص والأوجاع فهى ذاهبة، ولا رجعة فيها من بعد ذلك. . . إنا لم نأت إلى هذا العالم باختيارنا، فلم لا نخرج منه متى شئنا ؟ وإنا لم نكتب على أنفسنا عهدا بين يدى أحد أن نبقى فيه بقاء الدهر، فلم يُسَمَّى سعينا فى الخلاص منه خيانة وغدرا أو كفرانا بنعمة الله ومنّته؟ إنها هفوة هفاها شيشرون الرومانى فى ذلك العهد القديم حينما قال: "إن كان لحامل الراية فى الحرب حق فى إلقائها عن عاتقه كان للإنسان حق فى قتل نفسه"، وجاراه المجتمع الإنسانى كله على هفوته هذه حتى اليوم دون أن يخطر على بال فرد من أفراده أن يقول له: إن لحامل الراية الحقَّ كل الحق فى إلقائها عن عاتقه إذا ثقل حملها عليه. وأعجب من ذلك أنهم لا يذكرون الانتحار إلا ذكروا اسم الله بجانبه وافتنّوا فى تصوير غضبه ونقمته على المنتحرين، والله أعدل وأرحم من أن يبتلى عبدا من عبيده ببليّة لا تطيب معها الحياة ثم يأبى عليه إلا أن يرتبط بجانبها أبد الدهر ولا يبتغى لنفسه طريقا إلى الخلاص منها".

فما الذى جعل المنفلوطى يبدو وكأنه يدافع عن الانتحار ويسوّغ الإقدام عليه والتعرض من ثَمَّ لنقمة الله؟ ثم هل ما نعرفه عن غضب الله على من يبخعون أنفسهم هو كلام من كلام البشر لا قيمة له كما يقول ستيفن؟ أم هل هو كلام الرسل عليهم السلام، أمرهم ربهم بتبليغه إلى الناس للالتزام بما فيه؟ قد يقول قائل: إن المنفلوطى لا يعبر هنا عن نفسه، بل عن الكاتب، أو إن شئنا قلنا: إنه إنما ينقل وجهة نظر ستيفن فى حالته النفسية الراهنة ليس إلا. لكن اختيار المرء، كما نعرف، هو دليل على عقله، وقد اختار المنفلوطى تعريب هذه الرواية لأنها أعجبته، فكيف أعجبته، وفيها عن الانتحار هذا الكلام؟ ثم إن المنفلوطى قد أضفى على منطق ستيفن الأعوج جاذبيةً قويةً من خلال صياغته الأسلوبية البارعة. خلاصة القول إن الرومانسية لا ينبغى أن تُغَشِّىَ على بصائرنا إلى هذا الحد.

ومعروف أن المنفلوطى كثيرا ما يتدخل فى سياق السرد والوصف كى يدلى برأيه أو يحذف شيئا لا يرضى عنه ضميره أو يحوّر معنى لا يرى رأى المؤلف فيه، فلماذا لم يصنع هذا هنا، والأمر أخطر بكثير من المواقف الأخرى التى كان يتدخل فيها ؟ لقد كان يمكنه أن يصنع هذا دون أن يفسد الفن ويخرج على متطلباته، وفى ذكائه وموهبته ما يسعفه بالمطلوب فى تلك الحالة، كأن

يلمح مثلا إلى أن هذه كانت فورة نفسية عنيفة من ستيفن غطت على عقله فجعلته لا يبصر مواقع أقدامه ولا يتحكم فى فلتات لسانه، وذلك بدلا من أن يجند لها أسلوبه المتقد وحماسته النارية وكأنه يشاطر بطل الرواية فيما يرثيه، مع أنه رحمه الله كتب أكثر من مرة يحمل على الانتحار حملة نارية: كما فى مقالة له منشورة فى الجزء الأول من كتاب "النظرات" تحت عنوان "الانتحار"، كلها تحذير من غضب الله ممن يبيعون سعادة آخرتهم بخسارتهم سعادة دنياهم فيخسرون السعادتين. وكما فى مقالة له أخرى فى الجزء الثانى من "النظرات" تحت العنوان ذاته، يعبر فيها عن جزعه وهلعه جرّاء تقليدنا للغربيين فى كل ما يضرنا ويهلكنا، ومنه الإقدام على الانتحار مثلما يفعلون حين يأخذ عليهم اليأسُ الطريقَ من كل وجه، وهو ما لم يكن الواحد منا يصنعه قبل اتصاله وافتتانه بالحضارة الغربية حسبما يقول. ثم يختم المقالة مؤكدا أن الانتحار "نزغة من نزغات الشيطان وخطرة من خطرات النفس الشريرة". بل إنه، فى مقالة ثالثة منشورة فى الجزء الأول من "النظرات" أيضا بعنوان "المدنية الغربية"، يحذر تحذيرا شديدا من اتخاذ طريق المدنية الغربية لنا طريقا، وإلا كان هذا الطريق طريقا إلى الهلاك. ومما نعاه على تلك المدنية الإلحاد والانتحار، اللذين لا يصلحان لنا ولا نصلح نحن لهما. فما عدا إذن مما بدا؟

وهناك، إلى جانب ما مر، مجالان آخران هامان يصلحان للمقارنة بين العملين اللذين نحن بصددهما، بل يستدعيان تلك المقارنة استدعاءً: الأول رغبة كل من الكاتبين فى التدخل أثناء سرد القصة بالتعليق على ما يحدث وإظهار مشاعر العطف أو الإنكار تجاه أبطال القصة، واتخاذ موقف المؤيد أو المنكر إزاء تصرفاتهم، والتعبير المباشر عن رأيه الشخصى فيما يعرضه العمل القصصى من قضايا المجتمع والحياة. وبالمثل يشترك الاثنان فى نزعتهما الرومانسية الحادة التى أرى أنها هى السبب فى تعلق المنفلوطى برواية "ماجدولين"، إذ نجد نفس الروح التى نعرفها من المنفلوطى فى "العبرات".

مثال ذلك أن قريبا لستيفن يموت، وكان ستيفن قد بلغ من الفقر أدقع ما يمكن أن يتصوره متصور، فتأتيه رسالة من مسجل القرية التى مات فيها ذلك القريب تقول له إنه قد أوصى له بعشرين ألف فرنك كتلة واحدة، فضلا عن راتب سنوى يقدَّر بستة آلاف فرنك. كيف ذلك؟ هو كذلك والسلام، والمهم أن تُحَل مشكلة الفقر لدى ستيفن ويصبح قادرا على إعداد بيت الزوجية له ولماجدولين، لكنْ ما إن يسافر ستيفن إثر تلك الثروة الهائلة التى هبطت عليه من السماء على غير انتظار لينبئ حبيبة قلبه بأنه قد أصبح الآن جاهزا للاقتران بها حتى يفاجأ، ونفاجأ نحن معه، أن ماجدولين كانت قد خُطِبت

وتوشك أن تتزوج. وبمن؟ بإدوار صديقه الذى سبق له أن آواه فى غرفته أيام فقره، إلا أن القدر كتب عليه رغم هذا أن يكون السبب فى حرمانه من حبيبته وعيشه بقية عمره من دونها .

والعجيب أنه ما إن يموت إدوار ويصبح من الممكن زواج ستيفن بماجدولين، وبخاصة أن كلا منهما كان لا يزال يكن للآخر الحب القديم كله، حتى نفاجأ بستيفن يرفض تلك الهبة التى أراد القدر تعويضه بها عن حرمانه السابق. وكانت حجته أنها قد طعنت كرامته حين تزوجت سواه ولم تنتظره حتى يعود إليها معززا مكرما ثريا، مع أن تلك العودة كانت فى حكم المستحيل لولا تلك الثروة التى هبطت عليه بغتة والتى لم يكن يدور فى خاطره ولا حتى فى الأحلام أنها يمكن أن تهبط عليه. لو أنه كان قد سلاها لفهمنا موقفه هذا، لكنه كان لا يفتأ يحبها نفس الحب المجنون القديم حتى لقد ابيض شعره بعد انتحارها وغار خداه رغم أنه لا يزال فى سن الشباب، وحتى لقد كان يخرج فى الليالى الباردة من المنزل الذى كان يؤويه هو وابنها الصغير لا لشىء إلا ليقاسى آلام البرد مثلما يتصور أنها تقاسى فى قبرها . ليس ذلك فقط، بل إنه، بعد انتحارها شنقا فى غرفة نومها (وليس غرقا فى النهر كما جاء عند المنفلوطى) ودَفْنِها، قد ذهب إلى قبرها ليلا فحفره واستخرج النعش ومزق

الكفن حتى رأى جسدها عاريا فأخذ يتأمله عضوا عضوا وهو مبهور مولَّه، ثم أخذها بين ذراعيه وقبلها فى فمها، بناء على وصيتها له فى خطابها الأخير الذى وصله بعد أن كانت قد ماتت، قبلةً ظل يحس طعمها فى فمه طوال أكثر من عام. وإن الإنسان ليتساءل: كيف استطاع أن يفعل هذا، والجثة فى ذلك الوقت لا بد أن تكون قد انتفخت وأنتنت ما دام الدود قد مشى فى العينين كما ذكرت الرواية؟ وما دام الشىء بالشىء يُذْكَر فلا بد الإشارة إلى أن هناك مشهدا مشابها فى "مرتفعات وذرينج" لإميلى برونتى يفتح فيه هيثكليف بطل تلك الرواية المزلزلة قبر كاثرين حبيبته بعد موتها بفترة ويكشف عنها غطاء التابوت، ويناجيها فى وَلَه مجنون وقسوة عنيفة، لكن الريح تهب فتعفّى ملامح الوجه الذى رُمَّ ولكنه كان متماسكا بفعل بقائه فى التابوت تحت الأرض بعيدا عن الأيدى والهواء، إذ لم يكن ينقصه إلا أن تهب عليه الريح ليتطاير فى كل مكان ذرات متبددة، ولم يعد هناك وجه ولا يحزنون. يا ألله! يا ألله! عجيبٌ أمرنا نحن البشر!

وبالمناسبة ففى "ماجدولين" المنفلوطى لا نجد ابنا لماجدولين كما عند كار، بل ابنة. كما أن ستيفن لم يفتح التابوت أو ينظر إلى جثة حبيبته، بل كل ما وقع هو أن بستانى أسرة ماجدولين الذى كان معه وقتذاك قد أقبل على

صرخة نَدّتْ عنه حين ظن أن القبور كلها قد انفتحت على صوت ضربة المعول فى التابوت وأطل منها الموتى ينظرون إليه نظرات مرعبة، فأعاد البستانىُّ ردم القبر، ولكنْ قبل أن يتطلع بطلنا إلى ماجدولين الميتة، وإن كان قد طبع قبل ذلك قبلة على فمها حين حملوا جثتها من النهر الذى أغرقت فيه نفسها ووضعوها على سريرها فى البيت قبل دفنها. وفوق هذا فقد أمات المنفلوطى ستيفن فى نهاية تعريب القصة، على عكس الأصل الفرنسى. كذلك فإن خاتمة الرواية الأصلية التى تقع فى عدة صفحات يوجه فيها الكاتب رسالة إلى سيدة كانت تعرف ستيفن وماجدولين، يقول لها فيها بلسان ستيفن ما كان خليقا أن يقوله لحبيبته ماجدولين، هذه الخاتمة لا وجود لها فى تعريب المنفلوطى، الذى قلنا إنه قد أمات ستيفن، ثم زاد فجعل من قبره مزارا يحجه الزائرون هو والمنزل الذى كان يسكنه.

كذلك لا يصدّق عاقل أن ستيفن وإدوار أيام الفقر المدقع حين كانا يعيشان معا فى غرفة مستأجرة يمكن أن يُقْدِما، وفى عز الشتاء القارس، على بيع الفراش الذى كان ينامان عليه مكتفيين بالنوم على الأرض، ثم لا يتوقفا عند هذا الحد، بل يخلعا أيضا النوافذ بخشبها وزجاجها ويبيعا ذلك كله، إذ كيف يستطيع أمثالهما أن يعيشا على هذا النحو فى شتاء فرنسا القارس؟ وقبل

ذلك هل من الممكن أصلا أن يقدما على بيع نوافذ غرفة ليست لهما ثم يسكت أصحاب البيت؟ إن هذا لبالأفلام والمسرحيات الهزلية أشبه، مع أن القصة لا تنتمى إلى ذلك اللون الفكاهى من الفن، بل هى جادة كل الجِدّ.

وبعد فهذان مثالان اثنان فقط على ما تَعِجّ به الرواية من لامعقولية فى التصرفات والمصادفات، وإلا فهناك من ذلك الكثير، بل أشد منه. ومن الممكن أن يكون لصغر سن الكاتب وقتها، إلى جانب أنها أول رواية له، دخل فى تلك السذاجة التى تغشّى الرواية من أولها إلى آخرها وتخلع عليها ذلك الثوب المتكلف الشديد الضيق. ولا ننس أن لجوته رواية مشابهة أصدرها وهو فى الرابعة والعشرين من عمره (وليس فى التاسعة عشرة كما كتب المازنى فى انتقاده لقصة "اليتيم" للمنفلوطى فى كتاب "الديوان فى الأدب والنقد")، هى رواية "آلام فرتر"، تصطبغ بنفس اللون الجارف من الرومانسية اللامعقولة التى أدت ببطلها العاشق إلى الانتحار تخلصا من بؤسه فى الحب، فجعل بعضُ المحبين الذين فشلوا مثله فى حبهم من شباب أوربا يقلدونه ويضعون بأيديهم نهاية لحياتهم. وقد قرأت فى المادة المخصصة لتلك الرواية تحت عنوان "The Sorrows of Young Werther" فى النسخة الإنجليزية من الموسوعة المشباكية الحرة "الويكيبيديا: Wikipedia" أن عددهم قد بلغ

نحو ألفى منتحر! فيا للهول! وقد ظل جوته إلى آخر حياته يشعر بتأنيب الضمير من جرّاء ذلك. ومع هذا فعندما وضع الكاتب الألمانى فريدريك نيقولاى رواية ذات نهاية سعيدة بعنوان " Die Freuden des jungen Werthers : مسرّات فرتر" يسخر فيها من رواية جوته ويعمل على تعفية أثرها المدمر فى نفوس الشباب الأوربى هاج جوته ونظم قصيدة هجائية فى نيكولاى أشعلت نار العداوة بين الكاتبين طول العمر. وقد تُرجِمَتْ رواية جوته إلى العربية عدة مرات أشهرها ترجمة أحمد حسن الزيات، التى صاغها بأسلوبه الفخم المهندَس.

هذا، وكان المازنى فى شبابه قد حمل على المنفلوطى الكاتب الكبير الذى طبقت شهرته الآفاق حملة شعواء فى كتاب "الديوان فى الأدب والنقد"، الذى أصدره هو ورفيق عمره وتوأم روحه المرحوم عباس العقاد، واختص هو بنقد المنفلوطى وشكرى، على حين تفرغ العقاد لأمير الشعراء. وكان مما هاجم فيه المازنى المنفلوطى ما سماه بـ"أدب الضعف"، إذ وسم كتاباته بالنعومة والأنوثة، واتهمه بتعمل العطف والرقة والمبالغة فى وصف شقاء المساكين والتظاهر الكاذب بالتألم لهم وتشجيعهم على إدامة البكاء وذرف الدموع والتضعضع الشديد رغم أن الحياة، كما يقول، إنما تقوم على المغالبة والكفاح

والجلاد. فماذا لو كان المازنى قد قرأ رواية "ماجدولين" فى أصلها الفرنسى ورأى أن كار لم يقصّر عن المنفلوطى فى تزيين التضعضع والمغالاة فى وصف كرب المكروبين والمبالغة فى تجريد بعض أبطاله من اللحم والدم إلى الحد الذى يبدون فيه وكأنهم قد أصيبوا بالخبل العقلى بسبب لامنطقية تصرفاتهم ومواقفهم وابتعادها عن المقاييس والضوابط التى نعرفها فى دنيا البشر، بل سَبَقه فى هذا المضمار مسافة بعيدة؟ وإضافة إلى هذا فإن المنفلوطى لم ينشر "عبراته" إلا بعد أن عرَّب "ماجدولين"، إذ صدرت "العبرات" لأول مرة سنة ١٩١٥م، على حين نشر القسط الأول من الرواية الفرنسية سنة ١٩١٢م، وإن لم يُتمّ تعريبها ونشرها كاملة فى كتاب مستقل إلا بعد ذلك بخمسة أعوام. وإذا كان للمنفلوطى العذر فى أن الأدب المصرى كان لا يزال آنئذٍ فى بدايات نهضته الحديثة، فما عذر ألفونس كار، وهو يعتزى إلى أدب كان فى عز عنفوانه وإبداعه؟

لقد أمسك المازنى برقبة المنفلوطى وبرقبة قصته: "اليتيم" المنشورة فى كتاب "العبرات" ونال من الرجل جرّاءَها نيلا شديدا مع أن ما صنعه فيها يقل كثيرا عما صنعه كار فى "ماجدولين". ولقد أخذتُ أشعر بقدر كبير من الضيق بعد أن قطعت من الرواية الفرنسية شوطا، وكان هذا الشعور يتزايد

كلما مضيت شوطا آخر، إذ تكثر المصادفات والمبالغات وألوان الشذوذ العجيب فى التصرف والتفكير واتخاذ المواقف. وكان كار يصنع ذلك بدم بارد وثقة يحسد عليها. وربما يكون المنفلوطى قد خافتَ من صوت تلك المبالغات والنهنهات والمصادفات إلى حد ما، على الأقل بسبب أنه اختصر من الرواية جانبا كبيرا كما أشرت أكثر من مرة، فاختصر بالتالى، ولو دون قصد منه، كثيرا من تلك المبالغات والمصادفات فيما اختصر.

ومن هنا فلا معنى لقول عبد المحسن بدر إن سرّ رواج هذه الرواية وغيرها من الأعمال التى عربها المنفلوطى يرجع، فيما يرجع، إلى أنه "كان يخلق الرواية المترجمة خلقا جديدا يتلاءم مع ذوق قراء عصره، هذا الذوق الذى يعجب بالإغراق فى العاطفة. . ."، إذ يدل هذا الكلام على أن المنفلوطى، رحمه الله، هو الذى أضفى على الرواية هذه العاطفية المسرفة، على حين أن الرواية فى أصلها الفرنسى، كما بينا، أشد إسرافا عما تبدو عليه فى تعريب كاتبنا الكبير يرحمه الله. كما أن الحزن سمة أصيلة فى شخصية المنفلوطى جعلته يميل إلى الأدب الحزين شعرا وقصصا وأخبارا كما وضح هو نفسه فى مقدمة كتابه: "النظرات"، وإن ذكر أنه لا يدرى السبب فى ذلك: "لا أدرى ما

الذى كان يعجبنى فى مطالعاتى من شعر الهموم والأحزان ومواقف البؤس والشقاء، وقصص المحزونين والمنكوبين خاصة".

ومما يدل على أن الأمر لم يكن مسايرة للاتجاه العام لدى القراء فى ذلك الوقت أن المنفلوطى، فى الظروف الواقعية المشابهة لتلك التى يصفها فى قصه، كان يُتْبِع القول بالعمل، إذ كان رقيق القلب جياش المشاعر يتألم حقيقةً للمساكين والمأزومين والمحتاجين ويمد يده إلى جيبه ويعطى بسخاء رجولى نبيل. وقد أورد الدكتور محمد أبو الأنوار، شفاه الله، فى الجزء الأول من كتابه القيم عن المنفلوطى (ص٥٤ وما بعدها) شواهد على ذلك من حياة الرجل وسلوكه تدل على أن المسألة مسألة صدق أخلاقى وعاطفى، وليست متابعة للشعور العام لدى القراء كما يزعم عبد المحسن طه بدر دون تثبت أو محاولة للتحقق مما يقول. وهذا يدل على أن د. بدر لم يكن يعرف شيئا عن الرواية الأصلية ولا عن طبيعة شخصية المنفلوطى، فكتب ما كتب من عنده دون استناد إلى شىء. إنما هى أحكام جاهزة مسبقة يرميها كيفما اتفق فتقع أينما تق دون أى اعتبار للمنهج العلمى ودون أية مبالاة بتقصى الحقيقة (انظر د. عبد المحسن طه بدر/ تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر: ١٨٧٠- ١٩٣٨/ دار المعارف/ ١٩٣٦م/ ١٨٠).

أما ما قاله المازنى عن كثرة المفاعيل المطلقة فى قصص المنفلوطى ودلالة ذلك على ميله العارم نحو المبالغة فقد كتبتُ، فى الفصل الثانى من كتابى: "مناهج النقد العربى الحديث"، وهو الفصل الخاص بكتاب "الديوان فى اللغة والأدب"، مبينا حقيقة الأمر فيه فأثبتُّ أن المفاعيل المطلقة التى يشير إليها المازنى فى قصص المنفلوطى الموجودة فى "العبرات" ليست فى أغلبها من النوع المؤكد لعامله، مثل "تذوب بين أضلاعه ذَوَبًا/ شَعَرْتُ بِرأْسِه يَلْتَهِب الْتِهَابًا/ يَمُوج فِيهِ بَدَنه مَوْجًا" كما جاء فى قصة "اليتيم" التى جعلها المازنى محور انتقاده لكاتبنا رحمه الله، بل مفاعيل مطلقة من النوع المحدّد لعامله مما يفيد معنى إضافيا ليس موجودا فى الفعل، ومن ثم فلا تأكيد ولا مبالغة عند المنفلوطى من جهة المفعول المطلق إلا فى حدود النسبة الاعتيادية تقريبا . وهذه أمثلة على ما نقول، وهى من قصة "اليتيم" أيضا: "جالسٌ جلستَه تلك أمام مصباحه/ يئنّ أنينَ الوالهة الثكلى/ يتهافت لها جسمه تهافُتَ الخِبَاء المقوَّض/ أتمنى لو استطعتُ أن أداخله مداخلةَ الصديق لصديقه/ بلغ الأمر مبلغَ الجدّ/ يودّع ساكنه الوداعَ الأخير/ نَظَر إلىَّ نَظْرَة عَذْبَة صَافِيَة/ نَظَرَ إلىّ نَظْرَة دَامعَة/ فَأَنِسَتْ بِهَا أُنسَ الأَخ بِأُخْتِه" . كما بينتُ أن المازنى نفسه يكثر من استخدام

المفعول المطلق. وعلى هذا فلست أجد فى نفسى رغبة فى طرق هذا الموضوع كَرَّةً أخرى هنا .

أربع ترجمات لـ"بحيرة" لامرتين - دراسة مقارنة

فى هذا الفصل نتناول أربعا من ترجمات قصيدة "البحيرة" للشاعر الفرنسى الشهير ألفونس لامرتين، وأصحاب هذه الترجمات هم على الترتيب: أحمد حسن الزيات، ود. محمد مندور، ود. محمد غنيمى هلال، وسعيد الجندوبى. وبالمناسبة هناك ترجمات أخرى لتلك القصيدة البديعة غير التى أوردتها هنا نقلا عن بعض المواقع المشباكية، وفوق ذلك فإن بعض هذه الترجمات قد أُدِّيَتْ شعرا كما هو الحال فى ترجمة على محمود طه وإبراهيم ناجى مثلا. وقد حرصتُ خلال دراستى فى الصفحات التالية لهذه الترجمات الأربع على أن أُثبِت الأصل الفرنسى فى كل مرة حتى يتيسر للقارئ المقارنة بينه وبين الترجمة التى تليه. كما جريت فى الدراسة التى تناولتُ فيها الترجمات المختلفة على أن أورد فقرة من الترجمة محل الدراسة يتلوها تقويم لها، ثم فقرة أخرى يتلوها تقويم لها . . . وهكذا دواليك حتى ننتهى من تقويم الترجمة كاملة.

دراسة ترجمة الزيات

Le Lac par Lamartine
Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux
rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?

Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes,
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en
silence;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les
cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en
cadence
Tes flots harmonieux.

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos;
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots :

"Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !
Suspendez votre cours :
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours !

"Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
Coulez, coulez pour eux;
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent;
Oubliez les heureux.

"Mais je demande en vain quelques moments encore,
Le temps m'échappe et fuit;
Je dis à cette nuit : Sois plus lente; et l'aurore
Va dissiper la nuit.

"Aimons donc, aimons donc ! de l'heure fugitive,
Hâtons-nous, jouissons !
L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive;
Il coule, et nous passons ! ".

Temps jaloux, se peut-il que ces moments d'ivresse,
Où l'amour à longs flots nous verse le bonheur,
S'envolent loin de nous de la même vitesse
Que les jours de malheur ?

Eh quoi ! n'en pourrons-nous fixer au moins la race ?
Quoi ! passés pour jamais ! quoi ! tout entiers perdus !
Ce temps qui les donna, ce temps qui les efface,
Ne nous les rendra plus !

Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez
Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes
Que vous nous ravissez ?

Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages
Qui pendent sur tes eaux.

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta

surface
De ses molles clartés.

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on
respire,
Tout dise : Ils ont aimé !

***

* أهكذا قضى الله أن نمخر في عباب الحياة
مدفوعين في ظلام الأبد من شاطئ إلى شاطئ،
دون أن نملك الرجوع إلى ملجأ،
أو الرسوّ ذات يوم على مرفأ؟

** ليس فى الأصل شىء عن قضاء الله، بل يتساءل الشاعر: أولن يستطيع هو وحبيبته أن يلقيا بمرساتهما ولو يوما واحدا فوق محيط الزمن؟ كذلك ليس فى القصيدة إشارة إلى أى ملجإ يرجعان إليه، بل الحديث عن دفع الحياة لهما على الدوام إلى شواطئ جديدة يحملهما الليل السرمدى دونما رجوع، أيا كان هذا الرجوع دون تعيين المكان الذى يرجعان إليه، وإن كان المقصود الإلحاح على الشعور بالألم جراء جريان الزمن وانقضاء كل شىء دون أمل فى عودة ما فات وانقضى من أوقات السعادة والهناء. وبالمثل لا يوجد فى

القصيدة أى حديث عن المرافئ، بل كل ما هنالك تمنّى الشاعر لو توقف الزمن به هو وحبيبته بدلا من هذا الاندفاع الذى يحملهما حملا فوق أمواج الحياة ول يعطيهما فرصة للتمهل والتقاط الأنفاس. فالمترجم إذن يعكس عقيدته حي يتحدث عن قضاء الله الذى لا مرد له، مما لا وجود له فى النص الأصلى.

***

* انظري أيتها البحيرة!
ها هو ذا العام قد كاد يشارف تمامه،
وأنا وحدي بجانب أمواجك الحبيبة
أرتقب عبثًا عودة جوليا إليها،
جالسًا فوق الصخرة التي كنت تَرَيْنَها جالسة عليها!

** أولا: يقول الشاعر إن العام قد ولى لتوه (à peine)، لا إنه كا يشارف تمامه بما يدل على أنه لم يتم بعد. ذلك أنه قد شارف تمامه وانته الأمر، وإن لم يحدث ذلك إلا قبل قليل. ثانيا: ليس فى القصيدة شىء ع ارتقاب الشاعر لحبيبته، فضلا عن أن يكون قد ذكر اسمها. وبالمناسبة فق سماها على محمود طه: ألفير. وها هو ذا الزيات يسميها: جوليا. والذى ف القصيدة هو قول الشاعر إنه جالس الآن وحده على الصخرة التى كان ينبغى أ

تعود جولى فتراها مرة أخرى، تلك الصخرة التى طالما رأتها البحيرة جالسة عليها . وقد قرأت للشاعر اللبنانى صلاح لبكى هذه الأبيات التى يخاطب فيها شاعرنا قائلا:

يـا وحيـد الشعـر من أي دُجًـى * جئت هذي الأرض أو أي سماء؟
عشت في الدنيـا غريبـا ملهمـا * نـير الفكرة شـأن الأنبيـاء
هـل تلاقيت و"ألفـير"؟ وهـل * هي ما زالت على عهـد الولاء؟
أم تراهـا أعرضت مـذ أبصـرت * في سمـا عينيـك أطـلال البكاء؟
وهـل العاشـق في الجنــة، يـا * مؤنس العشاق، موصـول اللقـاء؟

وفى هـذه الأبيات يسمى لبكى حبيبة الشاعر: "ألفير" هو أيضا . والمعروف أنها كانت تدعى: "جولى شارل"، فتسمية الزيات لها باسم "جوليا" مفهوم إذن. ولكن ماذا عن "ألفير"؟ وإذا كانت ألفير هى فعلا جولى شارل، فهل كان هذا اسما آخر لها؟

***

* كذلك بالأمس كنت تهدرين فوق هذه الصخور المعلقة،
وتتكسر أمواجك على جوانبها الممزقة
ويقذف هواؤك الزَّبد على قدميها المعبودتين.

** لم يقل لامرتين إن البحيرة كانت تهدر فوق الصخور المعلقة، بل تحت الصخور العميقة، وشتان هذا وذاك. ثم إنه ليس مما يسوغ فى الذوق العربى وصف الصخور بأنها ممزقة، إذ التمزيق إنما يكون للورق والملابس وما أشبه، أما الصخور فتوصف بأنها مكسورة أو مثلَّمة أو محطمة أو متآكلة مثلا . ومعروف أن الفرنسية تستعمل الفعل: "déchirer" للتمزيق والكسر معا . وفى الإنجليزية شىء مشابه، إذ يستخدم الإنجليز أيضا الفعل: "to break" للمعنيين جميعا فيقولون مثلا عن الخيط: "broken"، بالضبط مثلما يقولون عن الخشب أو الحجر: "broken" . كذلك فالشاعر لم يقل إن الصخور كلها متثلمة، بل جوانبها فحسب. وفوق هذا فليس الهواء هو الذى يقذف بالزَّبد، بل الريح. ولو كان الزيات ينظم ترجمته شعرا لكان له بعض العذر. أما وهو يترجم نثرا، وكان ضليعا فى الفرنسية، فليس له مندوحة من الأعذار.

***

* أتذكرين ليلة كنا فوق صفحتك بين الماء والسماء
نجدف في سكون وصمت،
وقد ضرب الله على آذان الطبيعة وختم على أفواه الخليقة،

فلا نحس حركة ولا نسمع رِكْزًا

غير إيقاع المجاديف على أنغام الموج؟

** فأما التجديف فى صمت فمفهوم ومقبول، ولكن كيف يمكن التجديف فى سكون، والسكون إنما يعنى عدم الحركة، على حين أن التجديف لا يمكن أن يتم دون حركة؟ واضح أن الزيات قد استخدم الكلمتين بمعنى واحد مع أنهما غير مترادفتين. ثم إن لامرتين لم يقل إن الحبيبين كانا يجدفان، بل كان كلامه عن المجدفين الموجودين على سطح البحيرة بوجه عام. كذلك فقوله إن الله قد ضرب على آذان الطبيعة وختم على أفواه الخليقة قد يوحى بأنه لم يعد فى الدنيا كلها أحد أو شىء يصدر صوتا أو يسمع شيئًا، ما دام مترجمنا قد ذكر الطبيعة والخليقة كلها فلم يستثن منها شيئًا. ولا أظن هذا هو المراد من كلام لامرتين، فقد حدد نطاق ذلك بالمحيط الذى كان يشمله هو وحبيبته لا غير، إذ قال: "au loin". ومعنى هذا أنهما، فى نطاق ذلك المحيط الذى كان يمتد حولهما إلى بعيد، أى إلى ذلك المدى الذى تستطيع آذانهما أن تلتقط أى صوت يصدر فيه، لم يكونا يسمعان شيئًا إلا صوت المجدّفين. ثم إن الشاعر لم يحدد الوقت بـ"الليلة" بل بـ"المساء". كما أنه لم يقل إن الحبيبين كانا فوق سطح البحيرة بين الماء والسماء، بل قصد أنه لم يكن هناك صوت يُسْمَع بين

الماء والسماء (أو إن أردت الدقة: على صفحة الماء وتحت السماء) سوى صوت المجدّفين.

***

* وإذا بصوت لا عهد للآذان بمثله ينبعث من ضفتك الجميلة،

فشق حجاب السكون، وأطلق لسان الصدى.

وهناك أنصت الموج، وأصغى الهواء.

وأخذ هذا الصوت الحبيب إلىّ يساقط هذه الكلمات:

** أرى أن الصوت لم يأت من ضفة البحيرة، بل من القارب نفسه، ثم ترددت أصداؤه فى كل مكان على الشاطئ. وهذا واضح على الأقل من وصف الشاعر للصوت بأنه حبيب إلى نفسه، فهو إذن صوت حبيبته. وإلا فمن يا ترى ذلك الذى كان يغنى ويناشد الدهر أن يقف جريانه حتى يتملى السعادة التى هو فيها؟ لا أظن الشاعر كان يقصد راعيا أو صيادا مثلا يغنى على الشاطئ، وإلا لما نعته بأن صوته حبيب إليه، ولا كان معقولا أن يتجاهله تماما فلا يشير إليه طوال القصيدة ويتركه هكذا مجهّلا. ثم إن تركيب البيت يدل على أن الصوت قد تردد صداه على شاطئ البحيرة لا أنه هو نفسه صادر من الشاطئ. ولقد فسر د. خليل الموسى الأمر بأن الشاعر "قد سمع صوتا غريبا

في داخله" (د. خليل الموسى/ هجرة النصوص وجماليات القراءة والتلقى- قصيدة "البحيرة" نموذجا/ مجلة "الموقف الأدبى"/ دمشق/ كانون الأول ٢٠٠٦م)، وهو تفسير مبعد في التُّجْعة، إذ لا يصف شاعر فى العادة صوتا كهذا بأنه حبيب إلى نفسه، كما لا يمكن أن يكون لمثل ذلك الصوت المعنوى أى صدى تردده الجبال والوديان فى كل مكان حول البحيرة، فضلا عن أنه من غير المعقول أن ينشغل الشاعر عن حبيبة الفؤاد الجالسة قُبَالَتَه أو لصْقَه فى القارب بما يدور في خواطره من أفكار تتجسم على هذا النحو العجيب الذى يشبه أن يكون هلوسة مرضية. كذلك لم يصف الشاعر الضفة بأنها جميلة، بل بأنها مسحورة، أى سحرها الصوت الفاتن الجميل. وأما قول المترجم إن صوتا قد "شق حجاب السكون" فليس له وجود فى الأصل، بل هو زيادة من عنده أضفت على الترجمة النكهة التى تتلاءم مع سياق الكلام والوصف. كما أن الأصل يخلو من قوله: "وأصغى الهواء"، إذ ليس فيه إلا أن الموج قد ألقى السمع وانتبه.

***

* أيتها الأرض قفي دورانك!

وأنت أيتها الساعات قفي جريانك!

ودعينا نتمتع بعاجل لذاتنا، وننعم بأجمل أيام شبابنا"

** فى الأصل: "أيها الزمن، كف عن الطيران، وأنت أيتها الساعات السعيدة توقفى عن الحركة"، فلا خطاب من الشاعر إلى الأرض البتة، أما الساعات فليست الساعات بإطلاق، بل الساعات السعيدة على وجه التحديد. ثم إن بقية المقطع تقول: "دعينا نستمتع باللذات السريعة التى تتيحها لنا أجمل أيامنا". ولا أظن المترجم قد أخطأ هنا، بل حاول أن يقتنص إيحاءات النص فأضاف إليه ما ليس فى ألفاظه وحروفه، مما يكمن بين السطور.

***

* إن كثيرا من صرعى الحياة وفرائس البؤس

يتضرعون إليكِ أن تسرعي بهم

لتخففي من كربهم،

فاستجيبي إليهم،

وكري مسرعة عليهم، وخذي مع عمرهم الذاهب ألم عذابهم الواصب،

واتركي السعداء والناعمين غارقين في غفلات العيش وظلال الأمن!

** مرة أخرى لم يكتف الزيات بترجمة النص كما هو، بل أضاف ما رأى أنه يأتي بالمعنى العميق الذى فى بطن الشاعر بإشعاعاته وإيماءاته. لقد قال لامرتين مثلا: "إن كثيرا (كثيرا إلى حد الكفاية: Assez de) من البائسين يتضرعون إليك"، أما عند الزيات فنقرأ: "إن كثيرا من صرعى الحياة وفرائس البؤس يتضرعون اليك أن تسرعي بهم لتخففي من كربهم، فاستجيبي إليهم". فانظر الفرق بين الأصل والفرع. أما قوله: "وكرى مسرعة عليهم" فليس دقيقا، إذ المقصود أن تعدو الأيام من أجلهم، أى أن تأخذ شقاوتهم وتعاستهم وتمضى بها بعيدا عنهم، وتتركهم فى حالهم. ونفس الشىء نقوله فى عبارة المترجم: "اتركي السعداء والناعمين غارقين في غفلات العيش وظلال الأمن". ذلك أن كل ما قاله الشاعر هنا هو: "أما السعداء فانْسَيْهم".

***

* على أنني، واويلتاه، كلما لججت في الطلب

لج الزمان في الهرب، فأنا أتمنى عليه المنى فلا تحقق،

وأستزيده البرهة اليسيرة فلا أوفق.

فسألت هذه الليلة أن تكون أطول وأمهل،

ولكن السؤال خاب،

وبازي الصبح قد افترس غراب الليل!

** ليس فى النص: "واويلتاه"، وكذلك ليس فيه "كلما لججت فى الطلب..."، بل الذى فيه هو أنه "عبثا ما أطلب من الزمن أن يملى لى فيما أنا فيه لحظات أخرى، فهو يفر منى ويهرب. ولقد قلت لليل: أبطئ وأبطئ. إلا أن الفجر سوف يطلع مع ذلك ويجعل الليل بَدَدًا". وانظر كيف استعان الزيات بمحفوظه من التراث فذكر افتراس بازى الصبح لغراب الليل، وهو ما يمكن فهمه وإساغته، أما الذى لا يمكن فهمه فهو تنكبه للزمن المستقبل إلى الزمن الماضى فى قوله إن بازى الصبح قد افترس غراب الليل، فى حين قصد الشاعر أن الزمن لن يُرْعِيَه سمعا أو يحقق له مطلبا، بل سوف يمضى فى طريقه بذات السرعة التى كان يمضى بها ويأخذ معه الليل فيما يأخذ.

***

* فلنتساق إذن كؤوس الهوى دهاقا،

ولنقض مآربنا عجالا،

فليس لسفينة الإنسان مرفأ، ولا لخضم الزمان ساحل:

إن الزمان ليتدفق، وإنا مع تياره نمر ونمضي!

** واضح من العبارة اقتباس المترجم لقوله تعالى فى سورة "النبأ" عن أهل الجنة: "وكأسا دهاقا"، وإن كان قد جمع "الكأس" تعبيرا عن شدة لهفة الحبيبين للسعادة وحرصهما على أن يذوقا منها لا كأسا واحدة بل كووسا وكووسا مترعة كلها حتى الحافة. وهو اقتباس فى محله تماما، إذ الشاعر يحس أنه هو وحبيبته فى الفردوس ينعمان، وإن كان فردوسا عابرا ليس من طبيعته الخلود، ومن ثم نسمعه يناشد الزمن أن يمنحهما مزيدا من اللحظات، لكن دون فائدة، كما نسمعه يناشد حبيبته أن يسرعا فيستمتعا بالساعة التى هما فيها قبل أن تفر منهما هاربة بين أطواء الزمن حيث لا عودة.

دراسة ترجمة منـدور

Le Lac par Lamartine
Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?

Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes,
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos;
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots :

"Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !
Suspendez votre cours :
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours !

"Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
Coulez, coulez pour eux;
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent;
Oubliez les heureux.

"Mais je demande en vain quelques moments encore,
Le temps m'échappe et fuit;
Je dis à cette nuit : Sois plus lente; et l'aurore
Va dissiper la nuit.

"Aimons donc, aimons donc ! de l'heure fugitive,
Hâtons-nous, jouissons !
L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive;
Il coule, et nous passons ! "

Temps jaloux, se peut-il que ces moments d'ivresse,
Où l'amour à longs flots nous verse le bonheur,
S'envolent loin de nous de la même vitesse
Que les jours de malheur ?

Eh quoi ! n'en pourrons-nous fixer au moins la trace ?
Quoi ! passés pour jamais ! quoi ! tout entiers perdus !
Ce temps qui les donna, ce temps qui les efface,
Ne nous les rendra plus !

Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez ?
Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes
Que vous nous ravissez ?

Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages
Qui pendent sur tes eaux.

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta

surface
De ses molles clartés.

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise : Ils ont aimé !

***

* أنظل هكذا منساقين أبدا إلى شواطئ جديدة

محمولين دائما وسط الليل الأبدي بغير رجعة؟

أوما نستطيع أن نلقي بمرساتنا يوما

على شاطئ الزمن اللجِّيّ؟

** أرى أن كلمة "مَسُوقين" أو "مدفوعين" أدقّ من "منساقين". ذلك أن صيغة المطاوعة: "انفعل ينفعل، فهو منفعل: انساق ينساق، فهو منساق" توحى بأن الزمن يسوقنا نحن البشر فنستجيب وننساق له. وهذا يناقض فكرة الحتمية التى يعمل الشاعر على أن يؤكد، فى نفوس قرائه، أن البشر يساقون بمقتضاها سوقا جبريا ليس لهم فيه أى اختيار، ولا يتوقف الأمر فيها على المطاوعة أو عدمها. صحيح أن المطاوعة هنا مطاوعة شكلية، بمعنى أن هذا هو المصطلح الذى نطلقه على تلك الصيغة ليس إلا. لكنى لا أحب أن أرى أى

أثر لمعنى المطاوعة فى ترجمة العبارة حتى لو كانت مطاوعة اعتبارية. وقد أشرت فى دراستى لترجمة الدكتور محمد غنيمى هلال إلى أن أكثر المترجمين لقصيدة "البحيرة" قد قسموا المقطع الأول جملتين بدلا من الإبقاء عليه جملة واحدة كما هو فى الأصل الفرنسى. وها هو ذا د. مندور يصنع الشىء ذاته فيجعل الجملة الواحدة التى تستغرق هذا المقطع جملتين. وقد سبق أن ترجمت المقطع كما هو دون تجزىء فقلت فى الدراسة المشار إليها: "أفلا نستطيع أن نلقى بمرساتنا فوق أوقيانوس الحِقَب ولو يوما واحدا بدلا من أن نظل هكذا مدفوعين نحو شواطئ جديدة يحملنا الليل السرمدى دونما عودة؟". ونفس ما قلناه عن ترجمة بعض من تَصَدَّوْا لنقل تلك القصيدة البديعة إلى لغة الضاد إذ قالوا: "أو ما نستطيع أن نلقي بمرساتنا يوما . . . ؟"، بدلا من "يوما واحدا" مما ينقل المعنى من تمنى الرسوّ ولو يوما واحدا إلى تمنى الرُّسُوّ (الدائم) فى يوم من الأيام، نقوله هنا أيضا، إذ ترجم مندور الكلمة بالطريقة التى بيّنا أكثر من مرة عدم مناسبتها لما يريد الشاعر. وأخيرا فقد حدد مندور الرُّسُوّ المراد بأنه رُسُوٌّ على شاطئ الزمن اللجى، فى حين يحدد الشاعر موضعه بأنه على صفحة الأوقيانوس لا على شاطئه.

***

* أيتها البحيرة! لم يكد العام يتم دورته، ومع ذلك انظري
ها أنا وحدي جالسا فوق هذه الصخرة
التي رأيتِها تجلس عليها
وإلى جوار أمواجك العزيزة التي كانت ستعود إلى رؤيتها

** ها هو ذا د. مندور أيضا يترجم "à peine" بـ"لم يكد العام يتم دورته"، بما يعنى أن العام لم ينته بعد، فى حين أن الشاعر يقول بصريح العبارة إن العام قد انتهى لتوه. أى أنه قد انتهى فعلا، وإن لم يمر على انتهائه وقت يذكر. ولو كان لامرتين يقصد ما قاله مندور لاستخدم "presque" بدلا من "à peine". كذلك أكرر هنا ما قلته فى موضع آخر من هذه الدراسات من أننى أوثر أن يقال: "على الصخرة التى كان ينبغى أن تراها مرة أخرى"، بدلا من "التى كانت ستعود إلى رؤيتها"، إذ استخدم الشاعر الفعل: "devoir"، كما أن الترجمة حسبما اقترحتُ أنا تدل على أن عودتها كانت أمرا مقررا متفقا عليه بينها وبين الشاعر، وليست راجعة إلى أنها كانت ستفعلها، والسلام. ويلاحظ القارئ كيف قدّم مندور وأخّر فى ترجمة المقطع، فذكر جلوسه وحيدا على الصخرة قبل ذكر الأمواج الحبيبة (أو "العزيزة") كما

وصفها هو. وليس فيما صنعه من بأس، إذ الترجمة تسير من هذه الناحية فى سلاسة ويسر.

***

* هكذا كنت تهدرين تحت هذه الصخور العميقة
وهكذا كنت تتكسرين على جوانبها الممزقة
وهكذا كانت الرياح تلقي بزبد أمواجك
فوق قدميها المعبودتين

** لعل د. مندور هو الوحيد الذى احتفظ بترجمة "adorés" كما هى، وهى ترجمة مقبولة بل جميلة. لكن كما أخذنا على من ترجم "déchirés" بالممزَّقة نأخذها عليه هو أيضا، إذ لا يسوغ فى العربية أن نصف الصخرة بأنها ممزقة، بل متثلمة مثلا. والسر فى هذا التجاوز عند أولئك المترجمين هو تصورهم أن الفعل: "déchirer" لا يعنى إلا "مزّق"، على حين أنه فى الفرنسية يعنى ما نعنيه نحن حين نقول: "مزّق"، وكذلك حين نقول: "كسّر أو ثلّم". ومثله فى الإنجليزية الفعل: "to break"، الذى يستخدمونه لانفصام الخيط مثلا وانكسار الصخر وما أشبه من المواد الصُّلبة، على حين يسبق إلى خاطر كثير من العرب أنه لا يعنى إلا الكسر فحسب.

** مرة أخرى لا أملك إلا أن أقول إن ترجمة مندور هنا أيضا تتميز بالسلاسة والانسيابية. ولا أجد شيئًا آخر أقوله ذا بال.

***

* كثير من منكوبي الحياة يضرعون إليك
فأسرعي، أسرعي إليهم
واحملي مع أيامهم الآلام التي تنهشهم
وانْسَيِ السعداء

** كذلك فترجمة هذا المقطع هى ترجمة جميلة لا أجد عليها ملاحظات تُذْكَر.

***

* ولكنني أسألك عبثًا فضلا من اللحظات
فالزمن يفلت ويهرب
وأقول لهذا الليل: تمهل
والفجر سيبدد الليل

** أحسب أن المعنى فى السطرين الأولين من هذا المقطع غير واضح تماما، ولعله يكون أوضح لو جاءت الترجمة على النحو التالى: "لكنى عبثا

أسألك أن تملى لى فى عمر السعادة لحظات أخرى، فالزمن يفلت ويهرب". كما أن ترجمة بقية المقطع تحتاج إلى شىء من الضبط فنقول: "كم أقول لهذا الليل: تمهل. إلا أن الفجر مبدِّدٌ الليل رغم ذلك لا محالة". صحيح أن الرباط الذى يصل بين الجملتين فى الأَصل الفرنسى هو الواو. لكن هذا فى الشعر مقبول، أما فى النثر فيحتاج الأمر أن يكون ذلك الرباط من الوضوح بحيث يبين معناه تماما، وهو ما صنعته فى ترجمتى، إذ المقصود أن العبرة ليست بما نقول أو نتمنى، بل بطبيعة الحياة، تلك الطبيعة التى تأبى توقف الزمن مهما رجونا وتمنينا وابتهلنا، فهو ذاهب ذاهب لا محالة، وهو لا يصيخ لأحد سمعا ولا يحقِّق لأحد أمنية. ولعل الفرق بين الشعر والنثر فى تلك النقطة تتضح إذا أوردنا بيت بشار التالى:

بكِّرا صاحبىَّ قبل الهجيرِ * إن ذاك النجاح فى التبكيرِ

حيث لا يوجد رابط بين الشطرين. ومع هذا فعندما نريد التعبير عن هذا نثريا نجد أنفسنا ملزمين بإظهار ذلك الرابط، وهو هنا رابط العلّية، فنقول: بَكِّرا يا صاحبى قبل الهجير لأن النجاح فى مثل ذلك التبكير". ذلك أن ثم أشياء تصلح للشعر ولا تصلح للنثر، إذ القيود التى تفرضها موسيقى البيت على الشاعر تمنعه من أن يكون على راحته فى التعبير، ومن ثم يجد نفسه مضطرا إلى استعمال ألوان من الصيغ والمفردات والتراكيب لا يستخدمها الناثر

عادة. ثم إن هذه الموسيقى ذاتها تستدير وتأتينا من الناحية الأخرى فتضفى سحرا وفتنة على العبارة الشعرية، مما يمنع السامع والقارئ من إبصار ما فيها من خروج على مألوف التراكيب والصيغ والمفردات بسبب تلك الموسيقى ذاتها.

ويا لها من مفارقة!

***

* فلنحبَّ إذن، فلنحبّ!

ولنسرع إلى المتعة باللحظة الهروب

فالإنسان لا مرفأ له، والزمن ما له من شاطئ

إنه ينساب وننساب معه

** قول المترجم: "ولنسرع إلى المتعة باللحظة الهَرُوب" لا يتضح معناه بسهولة إلا لمن قرأ الأصل الفرنسى. ولو قال مثلا: "فلنسرع إلى الاستمتاع بهذه الساعة قبل أن تفرّ من بين أيدينا" لاتضح المعنى كثيرا. أما ترجمة السطرين الأخيرين فجيدة، وإن كان قد خطر لى أن أترجمهما على النحو التالى: "آه ليس للإنسان مرفأ يأوى إليه، و لا للزمن ساحل يقف عنده، بل هو دائم الجريان، ونحن معه ماضون". إلا أننى ينبغى أن أسارع فأنبه إلى أن لكل شيخ طريقة فى الترجمة، وأن الأذواق مختلفة، وليس فى هذا أو ذاك من بأس.

***

* أيها الزمن الغيور،

هل يجوز أن تنساب عنا لحظات النشوة

التى يسكب لنا فيها الحب السعادة جرعات طوالا

بالسرعة نفسها التى تنساب بها أيام الشقاء؟

** ربما يكون من الأفضل قلب الإثبات فى الجملة الأولى من هذا المقطع نفيا حتى يشرق المعنى الذى أراده الشاعر، فنقول: "ترى أليس من الممكن أن ترحل عنا اللحظات التى يَصُبّ فيها الحبُّ علينا السعادةَ صبًّا بنفس البطء الذى ترحل به عنا أيام الشقاء؟". يتمنى الشاعر أن يبطئ الإيقاع الذى تنقضى به أويقات السعادة بنفس البطء الذى تتحرك به أيام التعاسة.

***

* ثم ماذا؟ أوما نستطيع ان نستبقى الأثر؟

أهكذا تمر إلى الأبد؟ أهكذا يضيع كل شىء؟

وهذا الزمن الذى منحها والذى محاها

لن يردها إلينا قط؟

** أى أثر يا ترى؟ لم يوضح المترجم، مع أن الشاعر لم يترك الأمر فى عماية، بل حدده بالضمير: "en" العائد على لحظات السعادة. ومن ثم ينبغى أن نقول: أليس من الممكن أن نستبقى على الأقل أثر تلك اللحظات السعيدة؟:

"N'en pourrons-nous fixer au moins la trace?".

***

* أيها الأبد ! أيها العدم! أيها الماضى! أيتها الأغوار الداكنة!

ماذا تفعلين بما تبتلعين من أيام؟

تكلمى: هل ستردين إلينا تلك النشوات العلوية

التى تسلبينها منا ؟

** "أيتها الأغوار الداكنة": ستكون الترجمة أفضل لو قلنا بدلا من هذا: "أيتها الهُوَى الحالكة: sombres abîmes". أما بقية المقطع فترجمته سلسة بكل تأكيد.

***

* أيتها البحيرة! أيتها الصخور الصامتة، والكهوف والغابات الحالكة!

أنت التى يستبقيك الزمن أو يجدد شبابك،

** "أنت التى يستبقيك الزمن...": لعلها تك

جعلناها: "أنت التى يعفيك الزمن من أفاعيله، وقد يج

بسيط وجميل.

***

* وفى لحظات هدوئك أو صخبك

أيتها البحيرة الجميلة وفى شواطئك الباسمة

وفى صنوبرك الأسود وصخورك الموحشة

الحانية فوق أمواجك

** ويمكن أيضا أن نترجم هذا المقطع كما يلى:

البحيرة الجميلة، أو لدن هبوب عواصفك، وفى شوا

أشجار الصنوبر، وفى هذه الصخور الموحشة التى تطل ع

***

* وفى النسيم الذى يرتعش ويمر

وفى النغمات التى ترددها شطآنك

وفى النجم الفضى الذى يضيء صفحتك

** ترجمة أخرى: "وفى النسيم الراعش الذى يهب، وفى ألوان الصخب التى ترددها شطآنك، وفى النجم الفضى الجبين الذى يضىء صفحتك بأشعته الرقيقة. . .".

***

* وفى الريح التى تئن، والغاب الذى يتنهد
وفى العطور الخفيفة المنسابة فى أريج هوائك
وفى كل ما يُسْمَع وما يُرَى وما يُتَنَفس
ليتردَّدْ فى كل هذا: أنهما كانا حبيبين

** "لتقل الريح الباكية، وليقل القصب المتنهد، ولتقل العطور الرقيقة التى ينفح بها نسيمك المضمخ بالعبير، وليقل كل ما نسمع، وكل ما نرى، وكل ما تنفس، ليقل كل هذا: لقد كانا عاشقين!"

دراسة ترجمة محمد غنيمى هلال

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?

Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes,
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos;
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots :

"Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !
Suspendez votre cours :
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours !

"Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
Coulez, coulez pour eux;
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent;
Oubliez les heureux.

"Mais je demande en vain quelques moments encore,
Le temps m'échappe et fuit;
Je dis à cette nuit : Sois plus lente; et l'aurore
Va dissiper la nuit.

"Aimons donc, aimons donc ! de l'heure fugitive,
Hâtons-nous, jouissons !
L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive;
Il coule, et nous passons ! "

Temps jaloux, se peut-il que ces moments d'ivresse,
Où l'amour à longs flots nous verse le bonheur,
S'envolent loin de nous de la même vitesse
Que les jours de malheur ?

Eh quoi ! n'en pourrons-nous fixer au moins la trace ?
Quoi ! passés pour jamais ! quoi ! tout entiers perdus !
Ce temps qui les donna, ce temps qui les efface,
Ne nous les rendra plus !

Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez ?
Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes
Que vous nous ravissez ?

Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages
Qui pendent sur tes eaux.

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface

De ses molles clartés.

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on
respire,
Tout dise : Ils ont aimé !

***

* وهكذا نظل مندفعين نحو شطآن جديدة
نضرب في ليل الأبد
إلى غير عودة
أفلا نستطيع أبدًا
فوق محيط السنين
أن نرسي القلاع يومًا

** بعض من ترجموا قصيدة لامرتين جعلوا من هذه الجملة الطويلة التى تستغرق المقطع كله جملتين مثلما فعل المرحوم غنيمى هلال هنا. ورغم أن مثل هذا الصنيع يشيع جدا فى الترجمات ويحلو، بل كثيرا ما يكون مطلوبا، فلكم وددتُ فى هذه الجملة بالذات لو أن الترجمة قد حافظت عليها جملة واحدة كما هى فى الأصل ولم تقسمها إلى جملتين. وبناء على هذا قد يصح أن نقول:

"أفلا نستطيع أن نلقى بمرساتنا فوق أوقيانوس الحقب ولو يوما واحدا بدلا من أن نظل هكذا مدفوعين نحو شواطئ جديدة يحملنا الليل السرمدى دونما عودة؟". وليلاحظ القارئ كيف قدمت فى ترجمتى وأخرت، فجعلت آخر المقطع أولا، وأوله آخرا. ويمكن مترجما آخر أن يحافظ على ترتيب المقطع الأصلى، فكل شيخ وله طريقة. وإذا كان الدكتور هلال قد جعل الإرساء للقلاع، وهو غير مستعمل فيما أظن، وإن كان رغم ذلك ممكنا على أساس من الاستخدام المجازى للكلمة، فلو كنت أنا المترجم لقلت على الفور كما صنعت آنفا: "نلقى بمرساتنا" اتباعا لما قاله الشاعر الفرنسى. ويبدو لى أن ثمة فرقا غير هين بين قول المترجم: "ليل الأبد" وقول الشاعر: "الليل الأبدى": فالأول يدل على أن الأبد بطبيعته ليل، أى ظلام، أما الثانى فلا يتكلم عن الأبد بل عن الليل، الذى يصفه بأنه ممتد دونما نهاية، فهو ليل أبدى. وبالمثل هناك فرق غير قليل بين "أفلا نستطيع أبدًا فوق محيط السنين أن نرسي القلاع يومًا؟" وبين "أفلا نستطيع أبدًا فوق محيط السنين أن نرسي القلاع يومًا واحدا؟". ذلك أن ترجمة غنيمى هلال تعنى تمنى الشاعر وقوع الإرساء واستمراره على الدوام، أما "يوما واحدا" فمعناه اقتصار التمنى على الإرساء يوما واحدا لا يعطل استئناف الرحيل بعده. وهو ما يدل على تواضع أمنية الشاعر بسبب من فداحة

المعاناة، فكل ما يريده إذن هو الراحة ليوم واحد ليس إلا. وقد تكرر هذا فى بعض الترجمات الأخرى.

***

* كاد العام ينتهي
أيتها البحيرة ..فانظري!
..هأنذا آتي إليك وحيدا
أجلس فوق هذه الصخرة
حيث رأيتِها تجلس
قريبا من الأمواج الحبيبة
التي كانت ستراها من جديد

** يقول المترجم: "كاد العام أن ينتهى"، أما الشاعر فيقول إن العام انتهى فعلا، وإن لم يمر على انتهائه وقت طويل. وعلى هذا كان ينبغى أن يقال مثلا: "ها هو ذا العام قد انتهى لتوه". أما "كاد" فهى ترجمة لـ"presque"، وليس لـ"à peine". وبالنسبة إلى السطر الأخير فى المقطع المترجَم فقد كنت أوثر أن تكون ترجمته هكذا: "التى كان ينبغى أن تراها من جديد". قلت: "أوثر" لأنه أدق لا لأنه هو الصواب الذى لا صواب سواه.

***

* وهكذا كنت تهدرين
تحت هذه الصخور العميقة
وعلى جوانب هذه الصخور
كنت تتكسرين
وهكذا كانت الريح ترمي بزبد موجاتك
على أقدامها العزيزة

** لعل "قدميها الحبيبتين" (ولا داعى لصيغة الجمع) تكون أدنى إلى الأصل وأوفى بالمراد لأن القدمين وصفتا بأنهما معبودتان، والعبادة هنا تعبير عن الوله لا الإعزاز. ويمكن أيضا أن نقول مباشرة: "لعل قدميها الجديرتين بالعبادة..."، وهو تعبير أجنبى فيما يخيل لى كما قلت فى حلقة أخرى من هذه الدراسات، كذلك لو أن المترجم وصف "جوانب الصخور" بأنها "متثلمة" لكان أفضل، إذ هى هكذا فى الأصل اللامرتينى. وأخيرا فإنى أرى أن تأخير "هكذا" إلى درج الجملة على النحو التالى: "لقد كنت تهدرين هكذا..." أدق فى التقاط ما يريد الشاعر الفرنسى قوله. أما "وهكذا كنت تهدرين..." فيوحى بأ

هناك كلاما سابقا عن طريقة فى الهدير يريد الشاعر تشبيه هدير البحيرة به، وهو ما لا وجود له فى النص المترجَم.

***

* ذات مساء، ألا تذكرين؟
كنا نسبح في صمت
حيث لم يكن يسمع من بعيد
فوق الموج وتحت السموات
سوى خرير المجاديف
تضرب في إيقاعها
ألحان موجاتك

** الحق أنهما لم يكونا يسبحان، بل يجدفان. وهو سهو، ولا شك، من المترجم، إذ من المستبعد أن يجهل معنى "vouguer". كذلك فالمجاديف ليس لها خرير، بل الخرير للماء. وبالمناسبة فليس فى النص مجاديف (des rames)، بل جدّافون (des rameurs). ومع هذا فمن الممكن مجازا الاستعاضة عنهم بمجاديفهم كما هو معروف فى البلاغة. وقد أشرتُ، وأنا بصدد كتابة ملاحظاتى على ترجمة الأستاذ الجندوبى، إلى أن استخدام صيغة

الجمع بالألف والتاء يدل عموما على قلة العدد، على حين أن أمواج البحيرة، حتى لو اقتصرنا فيها على تلك التى تضرب صخورها المتثلمة، أكثر من أن تحصى، بَلْهَ أن تكون قليلة. وفضلا عن ذلك فليس المراد أن ضرب المجاديف لم يكن يُسْمَع من بعيد، إذ إن ضرب المجاديف لسطح الماء لم يكن يأتى من بعيد (de loin)، بل المراد أنه لم يكن يسمع حولهما داخل النطاق الذى يضمهما ويمتد إلى بعيد (au loin). أى أن البعد لا ينتهى إليهما، بل يبدأ منهما. وفى الختام فإن المجاديف لا تضرب ألحان الموجات، فالألحان لا تُضْرَب، بل الذى فى النص أن المجاديف تضرب الأمواج المنغمة.

***

* أيتها البحيرة
والصخور الصماء والكهوف والغابة المظلمة
أنتن في أمان من الزمن
بل إنه يعيد إليكن الشباب
فلا أقل من أن تحتفظن
وأن تحتفظي أيتها الطبيعة الجميلة
بذكرى هذه الليلة!

** فى الأصل الفرنسى: "يا من أعفاكن الزمن من أفاعيله، وقد يعيد لكن الشباب"، فالجملة جملة نداء كما نرى، وليست جملة خبرية. كما أن إعادة الزمن شباب البحيرة والصخور البكماء والغابة المظلمة ليست أمرا يقينيا أو مؤكدا حسبما ترجمها د. غنيمى هلال، بل فقط من الممكن أن تقع، وهذا كل ما هنالك. ثم إن لامرتين قد وصف الصخور بأنها بكماء (muets) لا صماء (sourds)، أى وصفها بالعجز عن النطق لا عن السمع.

دراسة ترجمة سعيد محمد الجندوبي

Le Lac par Lamartine
Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?

Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes,
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos;
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots :

"Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !
Suspendez votre cours :
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours !

"Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
Coulez, coulez pour eux;
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent;
Oubliez les heureux.

"Mais je demande en vain quelques moments encore,
Le temps m'échappe et fuit;
Je dis à cette nuit : Sois plus lente; et l'aurore
Va dissiper la nuit.

"Aimons donc, aimons donc ! de l'heure fugitive,
Hâtons-nous, jouissons !
L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive;
Il coule, et nous passons ! "

Temps jaloux, se peut-il que ces moments d'ivresse,
Où l'amour à longs flots nous verse le bonheur,
S'envolent loin de nous de la même vitesse
Que les jours de malheur ?

Eh quoi ! n'en pourrons-nous fixer au moins la trace ?
Quoi ! passés pour jamais ! quoi ! tout entiers perdus !
Ce temps qui les donna, ce temps qui les efface,
Ne nous les rendra plus !

Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez ?
Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes
Que vous nous ravissez ?

Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages
Qui pendent sur tes eaux.

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta

surface
De ses molles clartés.

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise : Ils ont aimé !

***

* وتلك الأيام تلقي بنا دوما نحو سواحل جديدة،
وفي الليل الأزلي تأخذنا بدون رجعة.
فهل يمكننا يوما على سطح محيط العصور
حطّ الرحال ولو ليوم؟

** لا وجود فى الأصل اللامرتينى لعبارة "تلك الأيام" كما هو واضح. ومع هذا فمن الممكن الإبقاء عليها، لكن ذلك يتطلب تعديل الكلام ليصبح مثلا: "تلقى بنا الأيام دوما نحو سواحل جديدة". كذلك فإن قول المترجم: "على سطح محيط العصور"، وإن كان صحيحا، يشعرنى بشىء من القلق. وإنى لأحس أننا لو قلنا: "على سطح أوقيانوس الدهور" فلربما كان أفضل، إذ أشعر أن عبارة "أوقيانوس الدهور" أليق بأسلوب الشعر. وهى مسألة أذواق كما يرى القارئ، الذى قد يؤثر ترجمة الأستاذ الجندوبى رغم كل

شىء. وتبقى صورة "حط الرحال"، وهى تؤدى المعنى دون أى جدال، وإن كنت أوثر أن نقول: "فهل من الممكن أن نلقى بالمرساة ولو يوما واحدا؟". ذلك أننا فى البحر، والبحر يناسبه "إلقاء المرساة" أكثر مما يناسبه "حَطّ الرحال"، فضلا عن أن هذا هو فعلا ما قاله الشاعر.

***

* ألا يا بحيرة! ها هو العام قد ولّى،
وقرب الأمواج التي نعشق والتي كانت من جديد ستَراها،
انظري! ها أنا اليوم جئت وحيدا لأجلس على صخرة
طالما رأيتِها جالسة فوقها!

** لا أكتم القارئ إعجابى بقول المترجم: "ألا يا بحيرة"، فلها عُلْقةٌ بالقلب أقوى من قولنا: "أيتها البحيرة"، إذ هذه رسمية، على عكس العبارة التى استعملها هو، علاوة على أنها تنفح بعطر التراث. لكن قوله: "قرب الأمواج التى نعشق" يبدو لى خاليا من السلاسة. ترى لم لا يقول مثلا: "قرب الأمواج الحبيبة"؟ وليلاحظ القارئ كيف ترك المترجم تعريف الصخرة وتعيينها باسم الإشارة ونكّرها بدلا من ذلك، ولا بأس بما صنع، وإن لم أستطع أن أفهم السر فى هذا التنكب. كذلك زاد المترجم من عنده كلمة "طالما"، وهى غير

موجودة لدى لامرتين، وإن كان وجودها أفضل من عدمه، إذ توحى بأن خلو المكان من حبيبة الشاعر أمر غريب يبعث على الدهشة والحيرة، فلطالما جلست هناك على تلك الصخرة حتى لقد أصبح وجودها فى ذلك المكان إلى جانب الشاعر أمرا معتادا وكأنه قانون طبيعى يستغرب الرائى تخلفه، ويثقل وقعه على نفس الشاعر ثقلا شديدا.

***

* كنتِ تعوين هكذا تحت هَذي الصخور الغائرة.
هكذا كنتِ تتحطّمين على أجنبها الممزّقة.
هكذا كانت الريح تلقي بزبد موجاتك
على ساقيها المحبوبتان

** الفعل: "mugir" لا يدل على "العواء"، بل "aboyer" أو "hurler" مثلا. أما هو فمعناه: "يهدر". وعلى أية حال فالبحيرات لا تعوى، بل الرياح والعواصف. وهو عواء على سبيل المجاز لا الحقيقة، إذ العاويات الحقيقية إنما هنّ الكلاب والذئاب والضباع وما إلى ذلك. وقد سبق أن اختلفت مع ترجمة المرحوم أحمد حسن الزيات على وصف الصخور بالتمزق، فلا داعى لتكرار القول فيه هنا. لكن يحمد للمترجم التونسى مع هذا

دقته فى قَصْر التكسر على جوانب الصخور فقط لا توسيعه بحيث يشمل كل شيء فيها، وإن كان قد استعمل كلمة "أَجْنُب" (وهو جمع لـ"جَنْب" لم أجده فى المعجم بهذا المعنى، بل وجدته جمعا لـ"جَنُوب"، وإن كان من الممكن قياسه جمعا لـ"جَنْب" على "فَلْس" و"أَفْلُس"، و"ضَرْب" و"أَضْرُب")، بدلا من "جوانب" (جمع"جانب"). ولدينا أيضا فى العربية "أجناب" و"جنائب". ثم إن قوله: "موجاتك" بصيغة جمع المؤنث السالم لَيذكّرنى بأصداء من قصة حسان بن ثابت والنابغة فى الجاهلية حين قال له الأخير إذ رآه ينظم بيته على النحو التالى: "لنا الجفنات الغرّ يلمعن فى الضُّحَى": "لقد قلّلتَ جفانك". وتقليل الجفان لدى العرب معناه البخل، فكان لزاما عليه أن يفتخر كما ينبغى أن يكون الفخر فيقول: "الجفان" لا "الجفنات" لأن جمع الألف والتاء يدل بوجه عام على القلة. وعلى هذا فلو قال مترجمنا: "أمواج" لكان أحرى، إذ إن أمواج البحيرة لا تعد ولا تحصى، فكيف يقال عنها: "موجات"؟ ثم إنى لا أدرى أوقع المترجم فى غلطة رفع النعت المجرور فى قوله: "على ساقيها المحبوبتان" أم هذه غلطة طباعية أم هو مجرد سهو لا أكثر ولا أقل. وأخيرا فلقد وددت لو أنه قال: "ساقيها الحبيبتين" مثلا بدلا من "المحبوبتين"، فإن صيغة "فعيل" تدل على المبالغة أو على صفة لا تنفك عن الشيء فكأنها

طبيعة فيه، وهو ما يناسب المقام كثيرا . كذلك فالشاعر لم يقل: "الحبيبتين"، بل "المعبودتين"، إلا أن العبادة هنا إنما تدل على شدة الوله الذى يصل إلى حد التقديس والعبادة. وبالمناسبة فإنى لا أستطيع أن أتذكر استخدام لفظ العبادة فى الأدب العربى القديم بهذا المعنى. ويبدو لى أنه تعبير طارئ أتانا مع الأدب الغربى حين أقبلنا عليه فى العصر الحديث وأحللناه من نفوسنا فى محل رفيع بحكم تخلفنا وتقدم الغرب، وضعفنا وقوته، وعجزنا وقدرته، وإلا فلقد كان العرب يباهون بأدبهم ويفاخرون به ولا يرون لأى أدب آخر مهما كان شأنه أنه يساوى أدبهم، فضلا عن أن يتفوق عليه.

***

* هل تذكرين ذات مساء ؟ كان قاربنا يسير بصمت.
ولم يكن يصلنا من بعيد، فوق الموج وتحت السماوات،
غير ضجّة المُجَدِّفين، وهُم يقرعون بإيقاعٍ
أمواجك المنسجمة.

** القرع يناسب السطوح الصلبة، ولا يناسب الموج، ومن ثم وددت لو أن المترجم قال عن الملاحين إنهم "يضربون الأمواج" بدلا من "يقرعون". ولعل قولنا: "يضربون موجك المنغم ضربا موقعا" يكون أفضل، وإن كانت ترجمة

الأستاذ الجندوبى ترجمة صحيحة مع ذلك، إلا أنها تبدو حرفية بعض الشىء.

***

* فجأةً، لهجات تجهلها الأرض،
من الساحل المفتون، ضَربتْ بالأصداء
وأصغى الموج، ومن الصوت الذي أحبّه
تناثرت الكلمات:

** لا يتعلق الأمر هنا بـ"لهجات"، بل بنبرات وما أشبه. والمقصود الشَّدْو الذى سمعه الشاعر فاستولى على نفسه استيلاءً، شَدْو حبيبته تناشد الزمن أن يتمهل فى سيره حتى يرتويا من السعادة التى يتقلبان فيها، ذلك الشَّدْو الذى رددت الآفاق أصداءه، وأصغى الموج إليه بكل كيانه. ترى هل نكون من المحسنين إذا ترجمنا هذا المقطع على النحو التالى: "وفجأةً إذا بنبرات ليس للأرض بها عهد يردد أصداءها الشاطئ المسحور، ويُرْعِيها الموجُ سَمْعَه، فيتساقط من الصوت الحبيب إلى نفسى هذه الكلمات:"؟

***

* أيا دهر، رويدك! وأنتِ، أيتها الساعات المناسبات

قفن!

ولنهنأ بالملذّات السّرعَى

للأجمل من أيامنا!

** "propices heures" معناها فى هذا السياق: "ساعات الهناءة والسرور"، أما معناها الأصلى فهو "الساعات المواتية"، أى التى تجرى وفق ما نريد. وهل يريد الإنسان لنفسه إلا بهجة النفس وهناءة البال؟ كذلك فلدينا هنا كلمة "السَّرْعَى"، وهى مؤنث "السَّرْعَان"، أى "السريع". وهذه أول مرة، فيما أذكر، تقابلنى هذه الصيغة، فهى كلمة معجمية لا يستعملها أحد، والفضل للمترجم فى بعثها إلى الحياة، وما أكثر الكلمات التى تنام فى طيات القواميس لا يقترب منها أحد، ثم يُلهَم أحدهم أن يوقظ واحدة منها أو أكثر، فإذا بها تنتفض بالحياة. وقد تبقى حية بعد ذلك إلى مدى لا يعلمه إلا الله، وقد تعود بعد قليل إلى مرقدها كما كانت، والعبرة فى ذلك بمدى إقبال الكتّاب الآخرين عليها وتبنيهم لها أو انصرافهم عنها وإهمالهم إياها وكأنها لم تُبعَث ولم تُستَخْدَم. فعندنا إذن "السريع" و"السُّرْعان" و"السَّرِع" و"السُّرَاع"، وكلها لوصف الشخص أو الشىء بالسرعة. وبطبيعة الحال فإن الشاعر يقصد

اللذات التى سرعان ما تنقضى فكأنها لم تكن، ومن ثم يناشد حبيبته أن يهتبلا الفرصة السانحة فيعبّا من المتعة المتاحة لهما حتى يرتويا قبل فوات الأوان. ويمكن اقتناص المعنى فى السطرين الأخيرين من هذا المقطع على النحو التالى: "فلنستمتع بملذات الحياة السريعة الزوال التى تتيحها لنا أجمل أيامنا".

***

* كُثُرٌ من هُم تعساء في هذي الأرض يستجدونك:

تدفّقْ، تدفّقْ، لهم.

خذ مع أيامهم مآسيهم التي باتت تنهشهم،

وانسَ السعداء

** التركيب فى قوله: "كُثُرٌ مَنْ هم تعساء فى هذى الأرض يستجدونك" فيه اضطراب، فكلمة "كُثُر" مبتدأ، وخبره هو "مَنْ هم تعساء فى هذى الأرض". وعلى هذا فقد تمت الجملة هنا، فما موقع جملة "يستجدونك"؟ وما علاقتها بالتعساء الكثيرين؟ الواقع أن كلام لامرتين يعنى أن "كثيرا من البائسين (أو "التعساء فى هذى الأرض" بتعبير مترجمنا) يناشدون الزمن أن يفعل كذا وكذا". ويستطيع القارئ فى ضوء هذا الكلام أن يرى إلى أى مدًى ارتبك تركيب الجملة فى يد المترجم. ولا ننس استلهامه

لبيت أبى فراس الحمْدانى الذى يتحدث فيه على لسان حبيبته المتدللة ردا على قوله لها إنه قتيلها، إذ أجابته قائلة: "أيهم؟ فهُمو كُثُرُ!". أما عبارة "تدفَّقْ تدفَّقْ لهم" فلعلها تكون أوضح فى الدلالة على قصد الشاعر لو غيرناها إلى "أسرِعْ، أسرِعْ من أجلهم"، بمعنى أن البائس الشقى يريد أن يجرى الزمن بأقصى ما لديه من سرعة حتى يخلص مما هو فيه من تعاسة وشقاء، بخلاف السعيد، الذى يتمنى على العكس من ذلك أن يتمهل الزمن فلا يمضى أبدا حتى يظل مستمتعا بما هو فيه من سعادة وهناء. ومرة أخرى لا أقول إن كل ما قاله المترجم خطأ، بل كل ما هنالك هو أنه ربما صار المعنى أوضح لو أخذنا باقتراحى.

***

* لكن، عبثًا أسألك من الزّمن المزيد.
يفلت الوقت منّي ويفرّ.
أقول لهذه اللّيلة: "تمهّلي!"، فالفجر لا محالة
سيبدّد الظلام

** حين يقول المترجم: "عبثا أسألك من الزمن المزيد" فليس لذلك من معنى إلا أن الشاعر يخاطب شخصا آخر غير الزمن راجيا إياه أن يعطيه من

ذلك الزمن المزيد، مع أن الشاعر فى الأصل الفرنسى إنما يخاطب الزمن ذاته طالبا منه أن يملى له فى سعادته ويمد حبلها بضع لحظات أخرى، إلا أن الزمن لا يستجيب، بل يمضى فى طريقه هاربا منا لا نستطيع أن نقبض له على زمام. ويبقى الشطران الأخيران، وقد ترجمهما الأستاذ الجندوبى ترجمة صحيحة، إلا أنّ... نعم، إلا أنه لم يضع يده على الرباط المناسب الذى يصل بين الجملتين، فاستخدم الواو، وكان ينبغى أن يقول مثلا: "أقول لهذا الليل: تمهل. بَيْدَ أن الفجر سوف يبدد الليل رغم كل شىء". فالأمر، كما ترى، لا يزيد عن تغيير رابط لغوى برابط آخر، ومع ذلك فأى فرق تحدثه تلك الأداة الصغيرة!

***

* "فلنعشق إذاً! فلنعشق! ومن السّاعة الهاربة
فلنعجّل ولننعم!
ليس للإنسان مرفأ، ولا للزّمان ساحل،
فالزمان يجري، ونحن نمرّ"!

** لا يسوغ فى العربية أن نقول: "ومن الساعة الهاربة فلنعجل ولننعم"، بل نقول مثلا: "فلنسرع، وبالساعة الهاربة فلننعم"، أو "وبالساعة الهاربة فلننعم دون توان"، أو "وبالساعة الهاربة هيا بنا ننعم". ثم ما رأى

الأستاذ المترجم فى قولنا: "فالزمان يمضى، ونحن معه ماضون" بدلا من قوله: "ونحن نمر"؟

***

* ألا أيها الدهر الحاسد، هل لساعات النشوة،
عندما يسقينا الحب السعادة بدون حساب،
أن تطير بعيدا عنّا بسرعةٍ
أيام الشقاء ؟

** الحق أن ترجمة الأستاذ الجندوبى لهذا المقطع من أجمل الترجمات، فضلا عن إيجازها .

***

* ثمّ ماذا ؟ هل لنا، على الأقلّ، تخليد أثرها ؟
ماذا ! ؟ انقضت إلى الأبد ؟ ماذا ؟ ضاعت كلّ تلك الساعات؟
هذا الدهر الّذي أوجدها، هذا الدّهر الّذي محاها،
أفلن يعيدها لنا من جديد ؟

بمقدورنا أن نستبقى منها الأثر؟". ثم لا شىء غير ذ
فقال: "إيه إذن؟" بدلا من "ثم ماذا ؟" أو على الأقل:
"ماذا ؟" وحدها لكان هذا كرما منه عظيما .

***

* أزلٌ، عدمٌ، ماض، لججٌ سحيقة،
ماذا تراكم تفعلون بالأيام التي قد ابتلعتُم؟
تكلّموا ! هل ستعيدون لنا تلك النشوات العظيمة
التي قد خطفتم؟

** وهذا المقطع قد ترجمه الجندوبى ترجم
السطر الأول منه حيث ينادى الشاعر الخلود وا
السحيقة، فأورد المترجم هذا الكلمات على أنها أسما
الذى أراده الشاعر، وهو: "أيها الخلود، أيها العدم،
السحيقة، هل لكُنّ. . .". ويبدو أنه لما لم يجد أداة ا
مجرد أسماء منكرة. والدليل على هذا هو أنه فى بداي
البحيرة والصخور الصماء والغيران والغابات المظلمة ا

أن النداء كثيرا ما يُفهَم من السياق رغم غياب أداته. كذلك لو أذن لنا المترجم أن نقول: "النشوات السامية" عِوَضَ "العظيمة" فلربما كان أفضل. فما رأيه؟ وأنا لا أقول إن ما صنعه هو غير جميل ولا غير صحيح، بل كل ما قلت هو أنه ربما يكون أفضل. ومع ذلك فإنى لا أصر عليه.

***

* أيا بحيرة! أيتها الصّخور الصمّاء! أيتها الكهوف! أيتها الغابات الحالكات!
أنتنّ يا من يحافظ عليكنّ الزمان، أو من قد يعيد لكنّ الشباب،
احفظن من هذه الّليلة، احفظي أيتها الطبيعة الغنّاء،
على الأقلّ، الذكرى!

** أشعر لو أن الأستاذ المترجم وحّد أداة النداء مع كل المناديات لكان أوفق، إذ بهذا يتحقق التناسق والتناظر بين جمل النداء المتتابعة، والتناسق قيمة فنية يحرص عليها الكتّاب عادة، اللهم إلا لضرورة فنية أقوى منه. وعلى هذا فلنقل: "أيتها البحيرة! أيتها الصّخور الصمّاء! أيتها الكهوف! أيتها الغابات الحالكات!". كذلك لو أن المترجم قال مثلا: "... يا من لا يمسُّكُنّ الزمان بأذى، بل يمكن أن يجدد لكن شبابكن..." لكان أسلس.

***

* لتكن في سكونك، لتكن في عواصفك،
أيتها البحيرة الجميلة! وفي منظر تلاّتك الضاحكات،
وفي صنوبرك الدّجيّ، وفي صخرك المتوحّش،
وهُم في تدلٍّ فوق مياهك!

** لا أستطيع أن أقبل قول مترجمنا: "وهم فى تدلٍّ فوق مياهك". لماذا؟ أولا لأن قوله: "فى تدل" (أى مدلاة أو معلقة) هو كلام ينفح بالعجمة. وثانيا لأنه يظن أن كل ما ذكره من الأشياء من تلال وصنوبر وصخر هى فى تدلٍّ، أى مدلاة أو معلقة، ولذلك قال: "هم"، على حين أن المراد هو الصخور فحسب، إذ لا يقال عن التلال ولا أشجار الصنوبر إنها مدلاة فوق الماء. وثالثا لأننا إذا ما أردنا تشخيص الجمادات فإننا نستخدم لها عادة ضمير المؤنث: مفردا فى الغالب، أو جماعة فى القليل. وعلى ذلك ينبغى أن نقول: "وفى صخورك المتوحشة المعلّقة (أو المتوحشات المعلقات) فوق مياهك". أما تشخيص الصخور، فى هيئة رجال فبعيد وغير مقبول، إذ ليس هناك أى غرض بلاغى يسوغ لنا تذكيرها على هذا النحو.

***

* لكن في نسماتكِ المرتعشة وهيَ تمرُّ،
في أصداء ضفافكِ. . . بضفافك المكرّرة،
في النّجم ذو الجبين الفضّي يضيءُ سطحك
بأنواره المسترخية!

** لو كنت أنا مترجم هذا المقطع لقلت: "ليكن فى نسيمك الذى يهب مرتعشا، وليكن فى أصوات ضفافك التى ترددها تلك الضفاف، وليكن فى النجم الفضى الجبين الذى ينشر الضياء فوق مياهك بلألائه الرقيق". ولا أدرى لم رفع الأستاذ الجندوبى كلمة "ذو" هنا، وحقها الجر لأنها صفة لـ"النجم" المجرور.

***

* ولتقلِ الريح وهي تئنّ، والقصب المتنهّد،
وعبق ريحك العطر اللّطيف،
وكلّ ما نسمع، ونرى، ونستنشق،
ليقل كلّ شيء: "لقد أحبّا"!

** جملة "وهى تئن" جملة حالية، ومعنى هذا أنه مطلوب من الريح أن تقول هذا وهى تئن. لكن ليس هذا هو المراد، بل المراد هو وصفها بالأنين،

بمعنى أن من طبيعتها الأنين فى كل حال لا أن المطلوب منها أن تئن فى حال قولها هذا فحسب. وعلى ذلك فلعل الصواب أن نقول: لتقل الريح الباكية، وليقل القصب المتنهد، ولتقل العطور الرقيقة التى ينفح بها نسيمك المضمخ بالعبير، وليقل كل ما نسمع، وكل ما نرى، وكل ما نتنفس، ليقل كل هذا: لقد كانا عاشقين!

وبعد فقد اطلع الأستاذ الجندوبى على هذه الدراسة فى أحد المنتديات المشباكية قبل نشرها هنا فى هذا الكتاب، فكتب مايلى: "لقد سعدت بحقّ بملاحظاتك حول نص الترجمة، فنظرت فيها بتمعن. وأرجو أن أكون قد وفّقتُ إلى صياغة أجمل لهذه القصيدة الرائعة، مع محبّتي وتقديري- سعيد محمد الجندوبي.

وفيما يلي نصّ التّرجمة بعد مراجعة الدكتور إبراهيم عوض له:

هكذا، يُلقَى بنا دوما نحو سواحل جديدة،
وفي الليل الأزليّ نُؤخَذ بدون رجعة،
فهل بمقدورنا يوما على سطح محيط الدهور
إلقاء المرساة ولو ليوم؟

***

ألا يا بحيرة! ها هو الحول قد دار.

وعند الأمواج الحبيبة التي كانت من جديد ستراها

أُنظري! ها أنا اليوم جئتُ وحيدا لأجلس على تلك الصّخرة

الّتي طالما رأيتِها جالسة عليها!

***

كنتِ تهدرين هكذا تحت هذي الصخور الغائرة.

هكذا كنتِ تتحطّمين على جُنوبها الممزّقة.

هكذا كانت الريح تلقي بزبد أمواجك

على ساقيها المحبوبتي

***

هل تذكرين ذات مساء؟ كان قاربنا يجري بصمت.

ولم يكن يصلنا من هناك من بعيد، فوق الموج وتحت السماوات،

غير صخب المجدّفين، وهم يضربون بإيقاعٍ

أمواجك المتناغمة

***

ومن الساحل المفتون علت فجأة بالأصداء

نَبراتٌ لا عهد للأرض بها

فأنصت الموج. ومن الصوت الحبيب

تناثرت الكلمات:

***

أيا دهر، رويدك! وأنتنّ أيتها الساعات الخليلة،

قفن!

لكي ننعم بأجمل أيامنا

والنعيم محكوم دوما بالزّوال!

***

كم من البؤساء في هذي الأرض يستجدونك.

أطلق عنانك من أجلهم.

خذ مع أيامهم مآسيهم التي باتت تنهشهم.

وانسَ السعداء

***

لكنْ عبثا أسأل من الوقت المزيد.

يفلت الزمن منّي، يفرّ.

أقول لهذه اللّيلة: "تمهّلي !"، والفجر

سوف يبدّد الدّجى

***

فلنعشق إذاً ! فلنعشق ! وبالسّاعة الهاربة

هيّا بنا ننعم !

ليس للإنسان مرفأ، ولا للزّمان ساحل،

فعجلة الزمان تدور، ونحن نمضي !

***

ألا أيّها الدهر الحاسد، هل لساعات النشوة،

عندما يسقينا الحبُّ السعادةَ بدون حساب،

أن تطيرَ بعيدا عنّا بسرعةِ

أيام الشّقاء ؟

***

ماذا ؟ ألن يكون بمقدورنا أن نستبقي منها الأثر ؟

ماذا ؟ ولّت إلى الأبد ؟ ماذا ؟ ضاعت كلّ تلك السّاعات ؟

هذا الدهر الّذي أوجدها، هذا الدّهر الّذي يمحيها،

أفَلن يعيدها لنا من جديد ؟

***

أيها الأزل، أيها العدم، أيها الماضي، أيّها اللّجج السّحيقة،

ماذا ستفعلون بالأيّام التي قد ابتلعتُم ؟

تكلّموا ! هل ستعيدون لنا تلك النّشوَات الكبرى

التّي قد خطفتم ؟

***

أيتها البحيرة! أيتها الصّخور الصمّاء ! أيتها الكهوف ! أيّتها الغابات الحالكات !

أنتنّ يا من يرعاكنّ الزمان، بل قد يبعث فيكنّ الشباب،

احفظن من هذي اللّيلة، احفظي أيتها الطبيعة الغنّاء،

على الأقلّ، الذكرى !

***

لتكن في سكونك، لتكن في عواصفك،

أيتها البحيرة الجميلة ! وفي منظر تلاتك الضاحكات،

وفي صنوبركِ الدّجيّ، وفي صخورك المتوحّشات،

المعلّقات فوق مياهك !

***

لتكن في هبّات نسماتك المرتعشة،

في لغط ضفافك وهي تردّده بالأصداء،

في ذاك النّجم الفضيّ جبينه، ينشر ضياءه على سطحك

بلألئه الرّخو!

***

ولتقلِ الريح المتأوّهة، وليقل القصب المتنهّد،

وليقل شذى أريجك،

وليقل كلّ ما نسمع، وكلّ ما نرى، وكلّ ما نتنفّس،

ليقل كلّ الوجود: لقد أحبّا!"

محمد عفيفي مطر مترجما

قال الجاحظ في كتاب "الحيوان" بشأن الترجمة عمومًا، وترجمة الشعر بالذات: "والشعر لا يُستَطاع أن يُترجَم، ولا يجوز عليه النقل. ومتى حُوّل تقطّع نَظْمُه، وبطل وزنُه، وذهب حسنُه، وسقط موضعُ التعجب، لا كالكلام المنثور. والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحوّل من موزون الشعر... وقد نُقلَتْ كتب الهند، وتُرجِمَتْ حكم اليونانيّة، وحُوّلت آدابُ الفرس، فبعضها ازدادَ حُسنًا، وبعضها ما انتقص شيئًا. ولو حُوّلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجزُ الذي هو الوزن، مع أنهم لو حوّلوها لم يجدوا في معانيها شيئًا لم تذكره العجم في كتبهم التي وُضِعَتْ لمعاشهم وفطنهم وحكمهم. وقد نُقلَتْ هذه الكتبُ من أمّةٍ إلى أمّة، ومن قَرْن إلى قرن، ومن لسانٍ إلى لسان، حتى انتهت إلينا، وكنا آخر مَنْ ورِثها ونظر فيها، فقد صحّ أن الكتب أبلغ في تقييد المآثر من البنيان والشعر. ثم قال بعضُ مَنْ ينصر الشعر ويحوطه ويحتجُّ له: إنّ التّرجُمان لا يؤدّي أبدًا ما قال الحكيم على خصائص معانيه وحقائق مذاهبه ودقائق اختصاراته وخفيّات حدوده، ولا يقدر أن يوفيها حقوقها، ويؤدّيَ الأمانة فيها، ويقومَ بما يلزمُ الوكيل ويجبُ على الجَري. وكيف يقدر على أدائها وتسليمِ معانيها والإخبار عنها على حقّها وصدقها إلا أنْ يكونَ في العلم

بمعانيها واستعمال تصاريف ألفاظها وتأويلات مخارجها مثل مؤلّف الكتاب وواضعه؟ فمتى كان رحمه اللّه تعالى ابنُ البطريق وابن ناعمة وابن قُرَّة وابن فهريز وثيفيل وابن وهيلي وابن المقفَّع مثلَ أرسطاطاليس؟ ومتى كان خالدٌ مثلَ أفلاطون؟".

وقال أيضا: "ولا بدَّ للتَّرجُمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلمَ الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها حتَّى يكون فيهما سواءً وغايةً. ومتى وجدناه أيضًا قد تكلّم بلسانين علمنا أنَّه قد أدخل الضيم عليهما لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها وتعترض عليها. وكيف يكون تمكُّن اللسان منهما مجتمعين فيه كتمكُّنه إذا انفرد بالواحدة، وإنَّما له قوّةٌ واحدة، فإنْ تكلّم بلغة واحدة استُفْرِغَتْ تلك القوّة عليهما، وكذلك إن تكلم بأكثر من لغتين؟ وعلى حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات، وكلما كانَ الباب من العلم أعسرَ وأضيق، والعلماءُ به أقلّ، كان أشدَّ على المترجمِ وأجدرَ أن يخطئ فيه. ولن تجد البتّةَ مترجمًا يفي بواحد من هؤلاء العلماء".

كما نقل ياقوت فى مقدمة "معجم الأدباء" عن جاحظنا قوله: "عيوب المنطق التصحيف، وسوء التأويل، والخطأ في الترجمة. فالتصحيف يكون من

وجوه من التخفيف والتثقيل، ومن قبل الإعراب، ومن تشابه صور الحروف. وسوء التأويل: من الأسماء المتواطئة. أي أنك تجد اسمًا لمعان، فتتأول على غير المراد. وكذلك سوء الترجمة".

وأورد أبو حيان التوحيدى فى كتابه: "الإمتاع والمؤانسة" حوارا بين متّى بن يونس (ت ٣٢٨هـ) المترجم الذى كان متعصبا لليونان وثقافتهم وأبى سعيد السيرافى النحوى المشهور (ت ٣٦٨هـ) ذكر فيه السيرافى، على نحو غير مباشر، عدة من المحاذير التى يمكن جدا أن تقع فى الترجمة من لغة إلى أخرى، بل لا تكاد الترجمة تنفك منها: "قال متّى: يونان، وإن بادت مع لغتها، فإن الترجمة حفظت الأغراض وأدت المعاني، وأخلصت الحقائق. قال أبو سعيد: إذا سلمنا لك أن الترجمة صدقت وما كذبت، وقومت وما حرفت، ووزنت وما جزفت، وأنها ما التاثت ولا حافت، ولا نقصت ولا زادت، ولا قدمت ولا أخرت، ولا أخلت بمعنى الخاص والعام ولا بأخص الخاص ولا بأعم العام، وإن كان هذا لا يكون، وليس هو في طبائع اللغات ولا في مقادير المعاني، فكأنك تقول: لا حجة إلا عقول يونان، ولا برهان إلا ما وضعوه، ولا حقيقة إلا ما أبرزوه".

وواضح من هذه النصوص مدى وعى علمائنا القدامى بأن المترجمين لا يمكنهم نقل الأصل على وجهه الذى أبدعه فيه صاحبه إلى اللغة التى يترجمون إليها مهما بذلوا وسعهم واستفرغوا كل جهدهم. أى أنهم كانوا على علم بطبيعة الترجمة وحدودها، وأن ما يؤديه المترجمون لا يمكن أن يجىء مطابقا للنص الأصلى. وهذا ما يعنيه الأوربيون حين يتحدثون عن صعوبة الترجمة فيقولون على سبيل المجاز: " traduttore traditore, the translator is a traitor, le traducteur est un traître"، أى "المترجم خائن"، بمعنى أنه من الصعوبة عليه بمكان الخلاص تماما من الأخطاء مهما احترز وبذل من جهد وفتح عينيه طوال الوقت وقبض على زمام اللغتين اللتين يعمل بينهما، ومهما راجع ونقح.

ذلك أن المترجم الأدبى، وهو الذى يهمنا هنا، إنما يحاول الدخول إلى عقل إنسان آخر واقتناص خواطره وانفعالاته وأفكاره ودقائق معانيه. وأنّى له ذلك، والسياق الذى يعمل هو فيه يختلف عن السياق الذى أبدع فيه صاحب النص نصه، والخلفية الثقافية والفنية والأدبية التى ينتمى إليها المبدع تختلف عن خلفيته هو، والظروف الشخصية تختلف فى حالته عن حالة من يترجم له؟ كما أن الأديب لا يقول فى إبداعه كل شىء، ولا يكون واضحا فى ذهنه كل

شىء، بل تظل هناك زوايا وخبايا ومناطق مظلمة أو معتمة أو مغبّشة أو تغشّيها الظلال على الأقل، ومعان وأحاسيس روّاغة تستعصى على القنص، وأقصى ما يمكنه عمله إزاءها هو أن يشير ويومئ. فإذا أضفنا إلى هذا أن العمل الأدبى ليس كلمات وجملا ناجزة فحسب، بل ثغرات ومساحات متروكة أيضا، وأنه يقوم على الإيجاز والتكثيف والتقديم والتأخير والمجازات والاستعارات والكنايات والتوريات، وأن فيه كثيرا من العبارات والصُّوَر والتراكيب والألفاظ والألوان البديعية والإيحاءات التى لا تقابلها عبارات وصور وتراكيب وألفاظ وإيحاءات فى اللغة المنقول إليها، أو على الأقل: لا تقابلها مقابلة مباشرة، علاوة على أن إشعاعات كل لفظة والتاريخ الذى تحمله على ظهرها والتقاطعات والعلاقات اللفظية التى ترتبط بها تختلف عن إشعاعات اللفظة التى تقابلها على الناحية الأخرى والتاريخ الذى تحمله على ظهرها والتقاطعات والعلاقات التى تربطها بغيرها من الألفاظ والعبارات، وإذا عرفنا فوق ذلك أن مبدعه كثيرا ما يقصد الغموض قصدا، إن لم يَنْحُ نحو الاستغلاق نحوًا، تلذذاً منه أو فلسفةً أو تفلسفاً، وأن الشعر، إلى جانب هذا كله، يقوم ضمن ما يقوم على الوزن والقافية والتقطير الشديد والتصرف فى اللغة تصرفا واسعا تحت ضغط المساحة الضيقة التى يتحرك فيها والقيود الثقيلة التى تطوق

قدميه وبديه، تبين لنا أن الترجمة ليست أبدا بالمسألة الهينة. وهذا كله إن لم يتعمد المترجم الخيانة تعمدا كى ينقل شيا آخر غير ما فى النص، وربما عَكس ما فى النص، وكثيرا ما يحدث هذا لغرض فى نفس يعقوب، أو على الأقل: قد يقتحم ذلك الميدان اقتحاما دون أن يكون مؤهلا له فلا تكون معرفته باللغة التى يترجم منها كافية لتمكينه من أداء المطلوب كما هو الحال فى كثير ممن يتصدَّوْن لتلك المهمة الشاقة ولا يأخذون فى اعتبارهم حجم المشكلة التى يحاولون النهوض بأعبائها. وهذا أيضا لون من الخيانة، وإن كان أقل فى الفداحة من الناحية الخلقية من اللون السابق. ويدخل فى الخيانة أيضا أن يقوم شخص ما بالترجمة دون أن يبذل الجهد المطلوب الذى يستطيعه لو أراد.

ويقول بروس ميتزجر، فى دراسة له بعنوان "Trials of the Translator"، إن المترجم، بالغا ما بلغ الجهد الذى يبذله والتركيز الذى يقوم به، فإن النتيجة لا تأتى أبدا وفاق المطلوب ولا يمكن أن تحظى برضا الجميع، فضلا عن أن يكون الراضى هو المترجم ذاته إذا كان ذا حساسية وضمير. ذلك أن النص يحتوى فى كثير من الأحيان على عدد من الشيات الدقيقة المتقاربة، وعلى المترجم أن يوازن بين تلك الشِّيَات ليختار منها ما يراه أقرب إلى ما فى النص. ومن ثم يصف الساخرون عملية الترجمة بأنها "فن القيام

بالتضحية المناسبة" – (TheologyToday - Vol 33, No. 1 – April 1976 – CRITICSCORNER, P. 96).

كذلك وقعتُ على مقال فى الترجمة الأدبية بقلم فرانسوا ويمار (Françoise Wuilmart) عنوانه: "La traduction littéraire bien comprise"، وفيه أن الترجمة نوعان: ترجمة علمية، وتتطلب أقصى قدر من الحيادية والموضوعية، وترجمة أدبية، وهنا مكمن الصعوبة. ذلك أن النص الأدبى إنما يعكس نظرة المبدع إلى الحياة والعالم، وهى نظرة فردية ملونة تتمحور حول ذات صاحبها فتعطى النص نكهته وصوته المتفرد، فضلا عن أن النص فى حد ذاته نسيج معقد من الكلمات والروابط والتراكيب والإيقاعات والأنغام لا يقول كل شىء، بل يترك أشياء كثيرة لا يتحدث عنها حديثا صريحا، مكتفيا بالإيماء والحديث الضمنى. ثم إن هناك عقبتين تواجهان المترجم فى النصوص الأدبية هما الإطار الثقافى الذى ينتمى إليه المبدع، واللغة التى يكتب بها. يقصد اختلافهما عن نظيريهما عند المترجم، مما يجعل التقاطه لما فى النص من شيات وتلوينات مسألة صعبة (francais.agonia.net/index.php/article/194764/index.html).

فى ضوء ما مر نقرأ تلك الفقرات التى كتبها الشاعر المصرى محمد عفيفى مطر فى مقدمة ترجمته العربية للمختارات الشعرية التى ترجمها إلى

الإنجليزية البروفيسر الأمريكى كيمون فرايار للشاعر اليونانى الفائز بجائزة نوبل للآداب عن عام ١٩٧٩م أوديسيوس إيليتيس، تسويغًا لإقدامه بدوره على ترجمة تلك المختارات من الإنجليزية إلى العربية على رغم المشاكل التى اعترضت طريقه فى هذه الترجمة، إذ كان عليه أن ينقل شعر الشاعر اليونانى عن الإنجليزية التى يعترف فى شجاعة تقدَّر له أنه لا يعرفها كما ينبغى، فضلا عن أن شعر ذلك الشاعر قد نُقِل بدوره من اليونانية إلى الإنجليزية، بما يعنى أن هناك مسافة لا ندرى مداها بينه وبين ذلك الشاعر، لأننا لا ندرى إلى أى حد نجحت الترجمة الإنجليزية فى نقل شعر الشاعر إلى لغة جون بول. فإذا عرفنا أن الترجمة الأدبية هى أصعب أنواع الترجمة، وأن ترجمة الشعر بالذات هى بدورها أصعب أنواع الترجمة الأدبية، وأن شعر إيليتيس هو شعر غير مفهوم سواء فى عباراته أو صوره أو لفتات ذهن صاحبه، تبين لنا حينئذ وجوه الصعوبة التى كان على الأستاذ محمد عفيفى مطر أن يكابدها وهو يتصدى لتلك المهمة.

ولنستمع إليه إذن وهو يحكى لنا عن هذه الصعوبات، التى لم يذكر منها رغم ذلك تأبِىَ شعر الشاعر اليونانى على الفهم والتصور والتذوق رغم أهمية

على الأقل: لأن المعنى الذى تؤديه لا ينسجم مع
الشعرية التى بين أيدينا غامضة فى كل الأحوال فإن دق
بل إن صحتها أو عدم صحتها، لا تقدم ساعتئذ ولا ت
كما أشرتُ أكثر من مرة فيما يلى من هذه الدراسة.

يقول الأستاذ مطر فى مقدمة المختارات الشع
من الإنجليزية: "للحمق بدرات ونزوات لا تبرَّر ولا يم
أقول لنفسي وأنا أسأل قبل أن يسألني أحد: لماذا أوقع
الخيانة المثلثة؟ يعرف الجميع خيانة ترجمة الشعر، و
يعرفه الجميع. أما الخيانة الثانية فهي خيانة الاعتما
النص المنقول خطوتين أكثر إيغالا في البعد عن أص
الثالثة فهي ورطة التصدي للترجمة عن اللغة الوس
المتأمركة، بينما يوجد من هو أقدر وأعمق تفقها وأش
الذي أوقعك أيها الشاعر في مشتبك هذه الخيانات
فرض الكفاية مادامت قد أُهْمِلَتْ فروض العين من ا
جهد مُقِلّ فهو شرف محاولة. وإن تكن قطرة من بحر

وقاحة اقتحام فإنها إثارة وإغراء للقادرين الفقهاء العالمين بأن يفتحوا نوافذ ما يعرفون من لغات على تراث الدنيا ليكون في العربية من ثقافات الأمم والشعوب في مشارق الأرض ومغاربها ما يثري ويفجر الحوار ويؤكد المكانة والمكان على خارطة الحياة والإنسان الناطق المبدع.

لم أكن أعرف شيئا عن الشاعر ولا مكانته بين شعراء قومه أو بين جماهير المثقفين في أوروبا. وفي أعقاب قراءتي لبعض أشعاري أمام جماعات من محبي الشعر في كافالا (قولة) وسالونيك وأثينا، وأُلقيَتْ مترجمةً الى اللغة اليونانية عبْر لغة وسيطة أيضا، عبّر بعض المستمعين عن وجود قواسم مشتركة من ملامح القرابة الشعرية بين قصائدي وقصائد شاعرين يونانيين هما أوديسيوس إيليتس وأندرياس آمبريكوس... وحينما علمت أن أوديسيوس إيليتس قد فاز بجائزة نوبل سنة ١٩٧٩ أدركت أن وراء الفوز، علاوة على عبقرية الشاعر واستحقاقه، انغماسا وإلحاحا على قضايا الصراع الوطني والقومي وانحيازا خاصا أكاد أشمه في كل شيء في مشتبك الصراع اليوناني العثماني والتركي، وقلت متحفزا: فلتعرف مزيدا من التواريخ الحية التي تخفي وتبين وراء مجمل العصر الحديث لحوض البحر المتوسط، بحر الآلام والثارات والدم، فبلادك على ثغر منه، وأنت من الثغر على رباط بين مرابطين.

لم يخب توقعي ولا ظني، وخوّضت في زلق هذه الخيانة المثلثة، مترجما لمجموعة القصائد المختارة من دواوين أوديسيوس إيليتس التي ترجمها عن اليونانية واحد ممن كرسوا حياتهم للشعر اليوناني الحديث ترجمة ودراسة وتأريخا، البروفيسور كيمون فريار (Kimon Friar)، وقدم لها بدراسة ممتعة أقوم هنا بتقديم ترجمة وتلخيص لها بتصرف تقتضيه حاجة القارئ العربي" (إيليتيس/ الشمس المهيمنة/ ترجمة محمد عفيفي مطر/ دار شرقيات/ ١٩٩٨م/ ٧– ٨).

ولا شك أنها جرأة وصراحة عظيمة من الشاعر، ولا أقول: "وقاحة" كما قال هو، أن يُقرّ، رغم كل شيء ورغم أنه قام بالترجمة وانتهى الأمر وأخرجها فى كتاب، بأنه غير مؤهل كما ينبغى للقيام بتلك المهمة. وهذا ما ستثبت الفقرات التالية صحته حينما نقف أمام بعض نماذج تلك الترجمة ويتبين أن الشاعر يقصد فعلا ما يقول ولا يتظاهر بالتواضع. وإذا كان لنا من كلمة فى هذا الموضوع فهى: لماذا يا ترى لم يستعن الشاعر بمن يتقن الإنجليزية من أصدقائه وزملائه كى تخرج الترجمة أقرب ما تكون إلى الصحة والدقة؟ ذلك أن هناك مآخذ كثيرة، وبعضها يتعلق بأشياء أولية فى اللغة الإنجليزية، كان يمكن تجنبها لو لجأ الشاعر، كما قلت، إلى من يعينه على بلوغ مقام الصحة والتجويد.

لكن لا بد من التنبيه إلى ما لاحظته فى تلك الأشعار من انغلاق أبواب الدخول إليها ونوافذه رغم خلوها، فى الترجمة الإنجليزية التى هى سبيلنا إليها، من أية لفظة صعبة أو تركيب متعثكل. فما السبب يا ترى؟

السبب هو أن الشاعر كثيرا ما يكتفى بإيراد الاسم فقط دون سائر عناصر الجملة، كما أن صوره تستعصى على التصور فيُلفِى القارئ نفسه حائرا بائرا إزاء ما يريد أن يقول. وهذا إن كان هناك شىء يريد الشاعر فعلا أن يقوله. وأنا، فى الحق، لا أستطيع أن أهضم هذا اللون من الشعر. وأزيد على ذلك بأنى صريح لا أورّى ولا أجمجم فترانى أقول رأيى دون تردد، وهو ما فعلته أكثر من مرة وأنا أنظر فى ترجمة شاعرنا المصرى لتلك المختارات. ولم يمنعنى قط أن الشاعر اليونانى حاصل على جائزة نوبل، فحصوله على جائزة نوبل أمر لا يدخل عندى فى عملية التقويم النقدى. ولقد كانت لى بالمناسبة تجربة مع أديب آخر فاز بتلك الجائزة قبل إليتيس هو عجنون الكاتب الإسرائيلى الذى أثار فوزه بها فى ستينات القرن الفائت ضجة فى الصحف والمجلات عندنا ما زلت أتذكرها رغم أنى كنت صبيا آنذاك، ولما ذهبت إلى أوكسفورد وقعتْ فى يدى ترجمة لبعض قصصه فوجدتها متدنية المستوى، ولا تصلح للفوز بأية جائزة محترمة.

ثم فلنفترض أن الرجل عبقرى وأن المشكلة فىّ أنا، وهذا أمر من الإمكان بمكان، فهل ينبغى أن يمنعنى ذلك من التصريح برأيى؟ أبدا، بل لى مطلق الحق والحرية أن أقول ما فى نفسى. ثم إن حكمى على الشاعر، إن كان حقا شاعرا عبقريا وكانت المشكلة فىّ أنا لا فيه هو، لن يضيره فى شىء، لأن كلامى فى هذه الحالة لن يزيد عن أن يكون مجرد ضجيج يضيع فى الهواء، وتبقى قيمة الرجل وشعره كما كانت لم يمسسها سوء. أليس كذلك؟

والآن إلى النظر فى الترجمة. وأول شىء نقف عنده هو أول شىء ترجمه الشاعر، وهو العبارة الفرنسية التى صدّر بها نظيرُه اليونانى قصيدته الأولى فى المختارات التى بين أيدينا، ألا وهى قول رامبو الشاعر الفرنسى: "Départ dans l'affection et le bruit neufs" (Odysseus Elytis, The Sovereign Sun, Translated by Kimon Friar, Bloodaxe Books, Newcastle upon Tyne, 1990/ P. 45)، إذ نقلها إلى العربية على النحو التالى: "فلترحل فى العاطفة والضجة الجديدتين" (ص ٣٣ من الترجمة العربية)، جاعلا كلمة "Départ" فعل أمر بمعنى "ارحل"، على حين هى اسمٌ بمعنى "رحيل"، ومترجمًا كلمة "affection" إلى "عاطفة"، والأصح أنها ليست أية عاطفة، بل عاطفة معينة هى عطفة "المودة والحنان". وبهذا يكون الشاعر

قد ارتكب غلطتين فى ترجمة "Départ"، إذ ظن أنها من الفعل "départir"، وأنها فعل أمر، فى حين أن فعل الرحيل هو "partir"، أما "départir" فمعناه: "يوزّع، يقسّم، يَفْصِل"، كما أن الأمر منه هو "dépars"، وليس "départ"، مثلما أن الأمر من الفعل: "partir" هو "pars" وليس "part"، أى أن فعل الأمر لا ينتهى فى الحالتين بـ"t" على عكس ما هو عليه الأمر فى كلمة "Départ" التى قلنا آنفًا إنها اسم (بمعنى "الرحيل") لا فعل (بمعنى "ارحل" أو "فلْترحل")، إذ إن اشتقاق الأمر الفردى من مثل هذا الفعل يقوم على أخذ صيغة المضارع المسند إلى ضمير المخاطب المفرد دون ذلك الضمير. وعلى هذا فمعنى العبارة الصحيح حسبما تبدو لنا مقطوعةً عن سياقها هو: "الرحيل فى المودة والضجة الجديدتين"، بغض النظر عما إذا كان لهذا الكلام معنى أوْ لا، فكثير مما نقرأ لشعراء هذه الأيام لا معنى له ولا لهم، إذ لا أظن أن من يكتبون هذه الطلاسم يمكن أن يكونوا فاهمين لما يكتبون. والعجيب أن نسمع من طائفة من النقاد أن اللغة فى يد الشعراء ليست للتواصل. فلأى شىء هى إذن؟ الواقع أنه ليس هناك إلا العبث، أما اللعب فالمعروف أن له أصولا، وأن البشرية قد اخترعته لكى تتواصل بعضها مع بعض: لاعبين ومتفرجين ومحكّمين. وما دامت اللغة ليست للتواصل فلأى

شىء تضيّع وقتك ووقتنا، أيها الناقد، فى الشرح والتحليل؟ ولأى شىء تعنّى نفسك من أجل إقناعنا فى ذات الوقت أن الشاعر غير المتواصل يشير إلى كذا ويقصد كذا، بما يفيد أن ثمة رغبة من جانبه للتواصل مع القراء وأنه يريد أن يقول لهم شيئًا؟

ولننتقل إلى شىء آخر، وليكن القصيدة الثانية فى هذه المختارات، وهى بعنوان "The Girls Who Trod on the Few" (P. 47 من الترجمة الإنجليزية)، وقد ترجمه الشاعر بـ"الفتيات اللائى خطون قليلا" (ص ٣٥- ٣٦ من الترجمة العربية). وواضح أنه فهم "on the Few" على أنها تعنى المفعول المطلق: "قليلا"، على حين أنه لو كان هذا مقصد الشاعر اليونانى لقال مثلا: "a little". أما "a few" فلا تستعمل للمشى وأمثاله، فضلا عن أن تُعَرَّف فيكون معناها: "القليلين"، وفضلا عن أن يُسْتَخْدَم معها حرف الجر: "on". ثم إن الفعل: "To tread" الذى استُخْدِمَتْ منه صيغة الماضى: "Trod" هنا وأتى معه حرف الجر "on" يناسبه أكثر أن يترجم بـ"يدوس"، وإن كنت مع هذا لا أفهم ماذا يريد الشاعر أن يقول. ذلك أنه لم يحدد الأشخاص القليلين الذين داستهم هؤلاء الفتيات، أو الأشياء القليلة التى

دُسْنها . ويمكنك الآن، أيها القارئ، أن تدرك إلى أى مدى ابتعد المترجم عن معنى العبارة.

وهناك أيضا ترجمته فى نفس القصيدة للظرف: "unsuspectingly" إلى شبه الجملة: "بتوجُّسٍ"، مع أن المعنى عكس ذاك تماما . والمقصود هو أن ما حدث كان على غير توقع أو انتظار، بل تم بغتة، أو كما يقول التعبير العامى: "على خوَانة"، تلك الكلمة التى لم أجدها فيما رجعت إليه من المعاجم، بل وجدت "خيانة" لا غير كما توقعت.

وفى القصيدة المسمّاة: "Breasting the Current" (P. 48) نراه قد ترجم عنوانها بـ"يصطخب التيار" (ص ٣٦)، وهى ترجمة خاطئة، إذ الفعل: "To breast" هو فعل متعد، ومعناه: "يقاوم، يواجه" وليس فعلا لازما معناه: "يصطخب" كما فهم الأستاذ مطر، ولا أدرى لماذا، فليس هناك صلة بين معنى الفعل وما قاله تخوّل خطور معنى "الاصطخاب" فى باله.

أما السطران الثانى والثالث اللذان يجريان فى الترجمة الإنجليزية على النحو التالى: " Fish that seek translucency in another climate/ Hand that believes in nothing" (P. 48) فقد جعلهما مترجمنا: "السمك الذى يلتمس صفاء فى مناخ آخر يرمى بما يعتقد إلى

العدم"، وهى ترجمة تدل على أن آجرومية اللغة الإنجليزية غير واضحة فى ذهن شاعرنا . وعلى رغم غموض ما يريد الشاعر اليونانى أن يعبر عنه فسوف أجترئ وأحاول ترجمة العبارة الإنجليزية، ويهمنى منها جزؤها الأخير الذى يكشف عن اضطراب الرؤية النحوية الإنجليزية لدى المترجم العربى. وهذه هى محاولتى، أسوقها وأنا واضع يدى على قلبى لأن هذا الذى أمامى الآن من شعر هو شىء فوق الفهم والتصور. أقولها دون خوف لأنى لست ممن يجمجمون أمام الألاعيب البهلوانية التى يصطنعها بعض الأباء والشعراء ويخاف مَنْ حولهم أن يكونوا صرحاء فيقولوا رأيهم فيها، أو ليسوا من حسن الثقة بأنفسهم بحيث يجرؤون على البوح بما يرَوْنه ويعتقدونه، بل أقول ما أراه وما أعتقده دون أى اعتبار للبهلوانات أو من يصفقون لهم.

وهذا يذكّرنا بذلك الحاكم الذى جاء فى الأساطير أنه خلع ملابسه وأخذ يستقبل حاشيته وهو عريان، مؤكدا لهم أنه يلبس ملابس سحرية لا تُرَى، فكانوا يوافقونه على ما يقول، بل يزيدون فيمدحون جمال تلك الملابس ويبالغون فى المديح وإظهار الهيام بها وبأناقتها وروعة صناعتها وعبقرية تفصيلها . . . إلى أن دخل طفل صغير لم يتلوث بعد بداء النفاق والجبن، فصاح فى براءة، وإن شئت فقل: فى سذاجة، قائلا: ولكن الحاكم عريان لا يضع

ملابس على جسده. فكأنك قد أتيت بجردل ماء بارد وصببته على الجميع: الحاكم والحاشية على السواء! اللهم إلا إذا كانت الترجمة الإنجليزية هي المسؤولة عن ذلك الغموض: كله أو بعضه!

أما ترجمة هذين السطرين مع احترام تراكيب اللغة الإنجليزية بغض النظر عن صواب المعنى أو لا للسبب المذكور آنفا فهو: "أسماك تبحث عن الصفاء في مناخ آخر. يدٌ تؤمن بلاشيء، (أو إن شئت فقل: "لا تؤمن بشيء")". أما ما قاله الأستاذ مطر فربما صح نوعًا ما لو جاء تركيب الكلام هكذا مثلًا:

"Fish that seek translucency in another climate
hand over what they believe to nothing".

وأرجو من القارئ أن يقارن بين التركيبين: من حيث الضمائر وأسماء الإشارة وتصريف الأفعال حتى يتضح له الفرق بين المعنيين. هذا، ولا بد من مصارحة القارئ الكريم بأن العفريت الرابض فوق كتفي الآن ولا يفارقني أبدا وأنا أكتب يصيح بي متهكما: "وما الجدوى من كل هذا الذي تقول يا أخانا؟ هل تراه يؤدي إلى فهم المعنى؟ إن المعنى يا ولدي مفقود مفقود مفقود! فأرحنا من وجع الدماغ، ولا تفتح فمك". بيد أني، رغم كل ما خوّفونا به في طفولتنا الريفية من العفاريت والجن والنّدّاهات، لا أبالي بعفريتي ذاك لمعرفتي بأنه

عفريت من عفاريت الأدب التي لا تضر ولا تؤذي، بل وظيفتها الإلهام ليس إلا، وذلك لمن يعتقدون في تلك الخرافات، وأنا بحمد الله لست منهم!

أما محطتنا التالية فسوف تكون قصيدة "Below, on the Daisy's Small Threshing Floor" (P. 77) التي ترجم شاعرنا عنوانها هكذا: "أسفل، على حوض الأقحوان الصغير"، محوّلا كما ترى كلمة "the threshing floor" إلى "حوض" (ص ٨٢) بدلا من "الجُرْن، أو البيدر" الذي هو معناها الصحيح. ولست أفهم السبب في أنه عدل عن هذا المعنى إلى المعنى الآخر الذي لا يربطه بالسياق شيء. وهذا الخطأ هو خطأ معجمي، أما الخطأ التالي في ذات القصيدة فخطأ خاص بالتركيب لا بالمعنى، إذ ترجم شاعرنا عبارة "Seasame seeds of fire" بـ"حبات من سمسم النار"، على حين أن ترجمتها الصحيحة هي "حبات السمسم النارية". ذلك أنه لا يوجد شيء اسمه "سمسم النار"، بل الذي يقصده الشاعر هو أن حبات السمسم هي التي من النار، لا السمسم ذاته.

وإلى الاضطراب في تتبع تركيب الكلام أيضا يرجع الخطأ في ترجمة السطر التالي: "Tall stalks of corn bend the sunburnt

"sky"، إذ جاء عند شاعرنا هكذا: "عيدان القمح الطويلة محنية بالشمس الملتهبة"، بينما الصواب أن نقول: "عيدان الذرة الطويلة تقوّس السماء التى أحرقتها أشعة الشمس". ولاحظ وصف الشاعر للعيدان بالطول، ومن ثم قلت أنا: "عيدان الذرة" رغم أن كلمة "corn" فى الإنجليزية تصلح للقمح وللذرة على السواء، إذ العيدان الطويلة هى عيدان الذرة، لا عيدان القمح كما جاء فى الترجمة.

أما ترجمة الصورة التالية: "The sun sweats, the water trembles" بـ"الشمس فى دأب. . ." فلا يرجع إلى هذا ولا إلى ذاك، بل مرجعه إلى أن الشاعر المترجم قد ترك الصورة الخيالية مكتفيا بتأدية ما تصور أنه معناها الإجمالى قياسا، فيما يبدو، على تعبير يرد فيه ذكر العرق فى العامية المصرية، إذ نقول: "يأكل لقمته بعرق جبينه"، أى بتعب ومشقة، فقاس عرق الشمس على عرق البشر، مع أن عرق البشر فى التعبير العامى المصرى هو عرق الجبين لا أى عرق، كما أن السياق فى المثل العامى المصرى يرشّح أن يكون العرق رمزا على الدأب والجهد المتواصل. فهل هو متأكد أن الشاعر اليونانى قد قصد بعرق الشمس ذلك المعنى رغم أن السياقين والعبارتين مختلفان كما نلاحظ؟ لا ننس أن الشاعر يخلق صورا جديدة لا تعنى شيئا على

الإطلاق. وعلى هذا أرى أنه كان ينبغى أن يلتزم المترجم بنقل الصورة كما هى، وإلا فلماذا أبقى على صورة "الماء المرتعش" (أو "المترجرج" حسب تعبيره، وهو تعبير بالمناسبة غير دقيق) كما هى فى النص الإنجليزى فلم يقل: "رُعْب الماء" مثلا؟

وفى سطر آخر من سطور القصيدة نقرأ ما نصه بالإنجليزية: "On the tambourines of large fields that set their dung to dancing"، ومعناه، إن كان لمثل ذلك الخبل من معنى، هو: "(تحلم الخيل بسحابة برسيم توشك أن تنفتق هاطلةً) فوق دفوف الحقول الفسيحة التى تدفع بروثها (أى روث الخيل) للرقص". بيد أن الاستاذ مطر يترجمها على النحو التالى: "على إيقاع دفوف حقول واسعة تطن دقاتها للرقص"، وهذا إبعاد فى النُّجْعة كما يلمس القارئ بنفسه. ذلك أن "dung" هو "الروث أو الجلّة"، فكيف يترجمه الشاعر بـ"دقات"؟ كذلك لو كان المعنى "على إيقاع الدفوف"، وليس فوق الدفوف، لقال المترجم الأمريكى مثلا: "to the airs of the tambourines" بدلا من "on the tambourines". لكن المترجم المصرى ظن، فيما يخيّل لى، وأرجو ألا أكون مخطئا فى هذا الظن، أن حرف الجر فى اللغة الإنجليزية هنا هو هو نفسه فى العربية، مع ما نعرف من أن اللغات

لا تتفق دائما فى استعمالات هذا النوع من الحروف، ثم لم يكتف بهذا، بل زاد من لدنه كلمة "إيقاع"، التى لا وجود لها فى النص الإنجليزى.

وآخر مثال نأخذه هو ترجمة قصيدة "Little Green Sea" (P. 146)، التى ترجم شاعرنا عنوانها هكذا: "بحر صغير أخضر" (ص ١٤٨-١٤٩)، وكنت أوثر أن يجعله: "أيها البحر الصغير الأخضر" كما جعله داخل القصيدة، إذ من الواضح أن الشاعر ينادى البحر ولا يخبر عنه. لكن ليس هذا على كل حال هو بيت القصيد، بل بيت القصيد هو عدة أخطاء وقع فيها المترجم هنا رغم بساطتها، وهو دليل على أن الخطأ يمكن أن يقع حتى فى أصغر الأشياء بسبب عدم إحاطتنا بها.

فعلى سبيل المثال نراه يترجم الفعل: "To adopt" بـ"يُعِدّ"، مع أن معناه واضح معروف، وهو "يتبنى"، وذلك فى قول الشاعر للبحر إنه يريد أن يتبناه ويرسل به إلى المدرسة ليتعلم. كما وقع المترجم فى غلطة أخرى بسيطة، لكنها تشف عن عدم ألفته لتركيب الكلمات المركبة فى الإنجليزية، إذ ترجم كلمة "wormwood" إلى "دودة الخشب"، مع أنه كان ينبغى أن يعكس وضع المضاف والمضاف إليه فى الاسم العربى فيقول: "خشب الدود" بدلا من "دودة الخشب" كما هو جلىٌّ بيّن، إذ إن لسان الضاد فى تركيب مثل هذه

الأسماء يسير فى اتجاه يخالف ما يسير فيه لسان جون بول، أما "دودة (أو سوسة) الخشب" فهى "woodworm". وذلك كله لو أراد المترجم الالتزام بحرفية الترجمة، إن صحت الحرفية هنا، وهى لا تصح بالنسبة إلى هذه الكلمة التى لا صلة لها مع ذلك بالخشب ولا بالدود، لأن معناها بكل بساطة: "الشِّيح"، ذلك النبات المعروف.

وغلطة أخرى صغيرة من هذا النوع هى نقله عبارة "... and how\ From hill to hill our distant\ Relatives still signal one another\ Who like statues hold the air" إلى لسان العرب هكذا: "... وكيف/ أن الأقرباء البعيدين ما زالوا يلوّحون لبعضهم البعض/ من تل إلى تل/ يشبهون التماثيل الشاخصة فى الهواء". فمن الواضح أنه أخطأ فهم وظيفة "like" هنا، إذ ظنها "فعلا" بمعنى "يشبه"، وهو خطأ صراح لأن هذه الكلمة لا تأتى فى لغة جون بول "فعلا" بهذا المعنى، بل بمعنى "يحبّ أو يودّ"، أما دلالتها على التشبيه ففى مثل قولنا: "To be like" أو "To look like" مثلا. وعلى كل حال فهى هنا ليست فعلا بل ظرفا، وشبه الجملة: "like statues" هو فى الواقع عبارة اعتراضية بين الاسم الموصول وصلته، ومعنى الجملة هو: "وكيف أنه من تل إلى تل ما زال يلوّح، بعضًا لبعضٍ، أقاربنا الذين، كالتماثيل، يمسكون الهواء". وليسامحنى

القراء فى هذا التركيب الغريب نوعا ما والذى تعمدت رغم هذا صياغة الجملة عليه كى أوضح ما أريد أن أقوله عن العبارة الاعتراضية فيها .

وأرجو ألا يسألنى القارئ العزيز عن معنى هـذا الكلام، فقد أقررت من قبل أن مثل هذا الشعر هو بالنسبة لى طلاسم لا أقوى أبدا على حلها . إنما أنا هنا مترجم أتتبع تراكيب الألفاظ والجمل، وكذلك العبارات والصور، مراعيا قواعد اللغة الإنجليزية فى نحوها وصرفها وبلاغتها على حسب طاقتى، وأؤدى ما أمامى حرفيا، ودمتم. أما فهم هـذا الكلام الذى لا رأس له ولا ذيل فإنى أعلن بملء فمى أننى لا أستطيعه. وأرجو ألا يحاجّنى أحد بأن الشاعر قد اختيّر من قِبَل لجنة الجوائز الأدبية بمؤسسة نوبل للفوز بتلك الجائزة، فإن جوابى سهل وسريع، وهو أننى لست تلك اللجنة، بل أنا فلان الفلانى المسؤول فقط عن نفسى وعقلى وذوقى، لا عن عقل اللجنة وذوقها . ولكل إنسان مطلق الحرية فى أن يقول ما يشاء، وكذلك لى مطلق الحرية فى أن أقول أنا أيضا ما أرى أنه الصواب مهما تكن الجهة التى تخالفنى أو أخالفها، فكلنا بشر، وكلنا أولاد تسعة، ولا أحد أحسن من أحد . وكل ما يستطيعه المتضرر أو المخالف هو تسجيل رأيه وموقفه للناس والتاريخ، فيكون بذلك قد خرج عن العهدة وسلّم أمره لله خالق البشر والتاريخ ونوبل وجائزة نوبل ولجنة جائزة نوبل والجهات

التى ترشح للفوز بجائزة نوبل والفلوس التى تعطى للفائز بجائزة نوبل . . . وهكذا . وأرجو ألا يزعل أحد ، فالزعل مرفوع، والرزق على الله.

كذلك لم يتنبه الأستاذ مطر إلى أن عبارتَىْ "God have mercy" و"Glory be"، الموجودتين فى قول الشاعر: " To copy reflections for me on the ceiling\ From the God have mercy and the Glory be"، ومعناهما على التوالى: "رحماك يا إلهى" و"المجد (لله)"، قد كتبتا بحروف مائلة وسبقت كلا منهما أداةُ التعريف: "the" دليلا على أنهما عنوانان لشىء ما: دعاءين أو ترنيمتين مثلا، ومن ثم أخطأ ترجمتهما ظنًّا منه أنهما عبارتان عاديتان فأدخلهما فى صلب الكلام مرتكبا بعض التعسف كى تلتحما بسائر الجملة. وهذه هى ترجمته: "لتنسخ لى تأملات على السقف/ عن الرب الرحيم له المجد"، ثم ها هى ذى ترجمة الكلام كما أتصوره: "لتنسخ لى صُوَرًا (reflections) على السقف من "رحماك يا رب" و"له المجد"" . وأرجو ألا أكون أنا المخطئ.

تعريف بالمؤلف

– إبراهيم عوض (٦/ ١/ ١٩٤٨م بكتامة الغابة– غربية)

– دكتوراه من جامعة أوكسفورد ١٩٨٢م

– أستاذ بجامعة عين شمس

– البريد الألكتروني: ibrahim_awad9@yahoo.com

– المؤلفات:

معركة الشعر الجاهلي بين الرافعي وطه حسين

المتنبي– دراسة جديدة لحياته وشخصيته

لغة المتنبي– دراسة تحليلية

المتنبي بإزاء القرن الإسماعيلي في تاريخ الإسلام (مترجم عن الفرنسية مع تعليقات ودراسة)

المستشرقون والقرآن

ماذا بعد إعلان سلمان رشدي توبته؟ دراسة فنية وموضوعية للآيات الشيطانية

الترجمة من الإنجليزية – منهج جديد

عنترة بن شداد– قضايا إنسانية وفنية

النابغة الجعدي وشعره

من ذخائر المكتبة العربية

السجع في القرآن (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)

جمال الدين الأفغاني– مراسلات ووثائق لم تنشر من قبل (مترجم عن الفرنسية)

فصول من النقد القصصي

سورة طه– دراسة لغوية وأسلوبية مقارنة

أصول الشعر العربي (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)

افتراءات الكاتبة البنجلاديشية تسليمة نسرين على الإسلام والمسلمين – دراسة نقدية لرواية "العار"

مصدر القرآن

نقد القصة في مصر من بداياته حتى ١٩٨٠م

د. محمد حسين هيكل أديبا وناقدا ومفكرا إسلاميا

ثورة الإسلام– أستاذ جامعي يزعم أن محمدا لم يكن إلا تاجرا (ترجمة وتفنيد)

كاتب من جيل العمالقة: محمد لطفي جمعة– قراءة في فكره الإسلامي

إبطال القنبلة النووية الملقاة على السيرة النبوية– خطاب مفتوح إلى الدكتور محمود على مراد فى الدفاع عن سيرة ابن إسحاق

سورة يوسف– دراسة أسلوبية فنية مقارنة

سورة المائدة– دراسة أسلوبية فقهية مقارنة

المرايا المشوهة– دراسة حول الشعر العربي في ضوء الاتجاهات النقدية الجديدة

القصاص محمود طاهر لاشين– حياته وفنه

في الشعر الجاهلي– تحليل وتذوق

في الشعر الإسلامي والأموي– تحليل وتذوق

في الشعر العباسي– تحليل وتذوق

في الشعر العربي الحديث– تحليل وتذوق

أدباء سعوديون

دراسات في المسرح

دراسات دينية مترجمة عن الإنجليزية

د. محمد مندور بين أوهام الادعاء العريضة وحقائق الواقع الصلبة

دائرة المعارف الإسلامية الاستشراقية– أضاليل وأباطيل

شعراء عباسيون

من الطبري إلى سيد قطب- دراسات في مناهج التفسير ومذاهبه

القرآن والحديث- مقارنة أسلوبية

اليسار الإسلامي وتطاولاته المفضوحة

محمد لطفي جمعة وجيمس جويس

"وليمة لأعشاب البحر" بين قيم الإسلام وحرية الإبداع- قراءة نقدية

مناهج النقد العربي الحديث

دفاع عن النحو والفصحى- الدعوة إلى العامية تطل برأسها من جديد

لتحيا اللغة العربية يعيش سيبويه

التذوق الأدبي

الروض البهيج في دراسة "لامية الخليج"

سهل بن هارون وقصة النمر والثعلب- فصول مترجمة ومؤلفة

في الأدب المقارن- مباحث واجتهادات

مختارات إنجليزية استشراقية عن الإسلام

نظرة على فن الكتابة عند العرب في القرن الثالث الهجري (مترجم عن الفرنسية)

فصول في ثقافة العرب قبل الإسلام

بعد الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١: ماذا يقولون عن الإسلام؟

دراسات في النثر العربي الحديث

"مدخل إلى الأدب العربي" لهاملتون جب- قراءة نقدية (مع النص الإنجليزي)

مسير التفسير: الضوابط والمناهج والاتجاهات

"تاريخ الأدب العربى" للدكتور خورشيد أحمد فارق: عرض وتحليل ومناقشة (مع النص الإنجليزى)

الأسلوب هو الرجل- شخصية زكى مبارك من خلال أسلوبه

فنون الأدب فى لغة العرب

الإسلام فى خمس موسوعات إنجليزية (نصوص ودراسات)

فصول فى الأدب المقارن والترجمة... إلخ.

(علاوة على مثل هذا العدد من الكتب الضوئية في المواقع المشباكية المختلفة. والمرجو أن ييسر الله نشر هذه الكتب فى طبعات ورقية. والحمد لله أولا وآخرا)

الفهرست

في التعريف بفصول الكتاب ٥
الأدب المقارن: تعريفه وميادينه ١٠
الكتابات المقارنة فى التراث العربى ٥٦
المقارنة عند العرب فى العصر الحديث ١١٧
نظرة فى "شبح قايين بين إيدِثْ سيتْوِلْ وبدر شاكر السياب" لعلى البطل ١٧٧
ترجمة الطهطاوى لـ"جغرافية ملطبرون" ٢١٠
رواية "ماجدولين" بين ألفونس كار والمنفلوطى ٢٤٦
أربع ترجمات لـ"بحيرة" لامرتين- دراسة مقارنة ٣٠٢
محمد عفيفى مطر مترجما ٣٦٧
تعريف بالمؤلف ٣٩٢